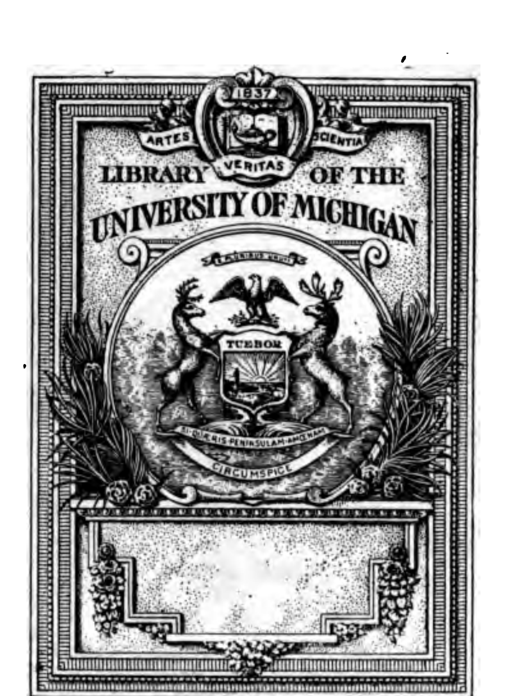



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





Grundlinien
einer
positiven Philosophie
als
vorläufiger Versuch einer Zurückführung
aller Theile der Philosophie
auf
christliche Principien.

Von
Dr. M. Deutinger.

Vierter Theil.
Die Kunstlehre.

Regensburg, 1845.
Verlag von Georg Joseph Manz.

Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen.

Von

Dr. M. Deutinger.

Regensburg, 1845.
Verlag von Georg Joseph Manz.





Erste Abtheilung der Kunstlehre.

Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen.

Erster Theil der Kunstlehre.

Die Kunst in ihren allgemeinen Gesetzen und in ihren objektiven Formen.



Erste Abtheilung der Kunstlehre.

Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen.



I.
Allgemeiner Theil der Kunstlehre.

Die Lehre vom Können im Allgemeinen.

A. Das Verhältniß der Kunst zur Philosophie überhaupt.

I. Subjektive Möglichkeit einer philosophischen Vermittlung der Kunst mit der Wissenschaft.

a) Stellung der Kunstlehre in der Zeit überhaupt.

§. 1. Gegenwärtiges Bedürfniß der Vereinigung des Reiches der Kunst mit der Philosophie.

Unsere Zeit hat eine zum Theil von selbst entstandene, zum Theil künstlich hervorgerufene, in jedem Fall aber eine wahrhaft überschwengliche Begeisterung für das Schöne und für die Kunst in ihre Bestrebungen mit aufgenommen. Eine Menge von Untersuchungen über alle Gebiete der Kunst sind von dieser gährenden Masse des Kunstsinnes an das Ufer der Literatur geworfen worden; eine Reihe von Lehrbüchern, die bald die Kunst, bald das Schöne, bald den guten Geschmack, wie man es nannte, zu ihrem Vorwurf sich gemacht, haben Zeugniß abgelegt von der heftigen Aufregung und von dem großen Antheil, den das Leben daran genommen. Wer immer auf Bildung Anspruch machen wollte, mußte wenigstens den Schein, Verehrer der Kunst zu seyn, sich retten. Bei all' dieser Theilnahme und Aufregung, bei dieser Ueberschätzung des Schönen, das man dem Guten und Heiligen schon deßwegen vorzog, weil die Nichtachtung des Göttlichen, des Christlichen und

Kirchlichen, die Verachtung jeglichen positiven Gesetzes und jeder Autorität, die Anbetung der Natur und des Menschengeistes mit zum herrschenden Ton gehörte, bei der Mühe, welche sich die gerade herrschenden Machthaber der Philosophie mit Systematisirung dieses ausgebreiteten Reiches gaben, blieb es aber doch noch immer im Ungewissen, ob und in wie ferne die Kunstlehre zur eigentlichen Philosophie gehöre, und welche Stellung im Kreise der philosophischen Wissenschaften ihr gebühre. Die Kunst erschien bei aller Lobpreisung doch immer noch in einem gewissen Grade als etwas Bewußtloses und Instinktmäßiges, und in so ferne konnte die Philosophie, die in das Selbstbewußtseyn ihre Auszeichnung legte, sie nicht als ebenbürtig ansehen. Ebenso war die Wirkung der Kunst zu sehr der Empfindung angehörig, als daß das Zeitalter der reinen Begriffe nicht heimlich und öffentlich hätte darüber triumphiren sollen, daß die Menschheit aus dem Leben der unbewußten Empfindung und der Kunst endlich in die Epoche der reinen Wissenschaft eingetreten sei. So konnte man bei allem Streben, die Kunst zu erheben, sie eigentlich doch nicht philosophisch zu Ehren bringen. Ueberschätzung und Unterschätzung der eigentlichen Bedeutung der Kunst gingen Hand in Hand. Die Kunst als wesentlich menschliche Potenz mit dem Denken zu vergleichen, und mit demselben in die gleiche Einheit des persönlichen Bewußtseyns zurückzuführen, konnte einer Zeit, die bald den Gedanken bald die Natur vergötterte, am allerwenigsten beifallen. So bleibt die Lehre der Kunst zwar ein höchst wichtiger Gegenstand der philosophischen Entwicklung, aber ihre wahre Stellung ist bei dem Vielen, was darüber gesagt und geschrieben worden ist, doch erst auszumitteln.

b) Allgemein wissenschaftlicher Ausgangspunkt der Kunstlehre von der menschlichen Natur.

1. Der Naturgrund als zuerst sich darbietender Anfang einer Erkenntniß des Angenehmen.

§. 2. Die subjektive Empfindung als Ausgangspunkt dieser Erkenntniß.

Mit der Bestimmung des wahren Verhältnisses der Kunst zum menschlichen Bewußtseyn ist eine das Wahre und Positive

suchende Philosophie in keiner schlimmern Stellung, als mit derselben Bestimmung in Beziehung auf das Denken. Die Denklehre, wollte sie irgend zu einem richtigen Ziele gelangen, mußte trotz des ungeheuern Gewichtes, das unsere Zeit dem Denken beilegt, doch erst dessen richtiges Verhältniß zum Menschen ermitteln, und diese Entwicklung von dem Standpunkte des subjektiv Gewissen und allgemein, ohne vorausgesetzte philosophische Induktion, an sich Klaren beginnen, um zu einem richtigen Resultate zu gelangen. In dem gleichen Falle befindet sich nun auch die Lehre von der Kunst. Auch diese muß, wie die Denklehre, und, wie in derselben nachgewiesen worden, wie jede wissenschaftliche Entwicklung von dem Ansichgegebenen ausgehen. Das subjektiv Unmittelbarste ist die allgemeine, an sich gewisse Wahrnehmung. Eine an sich subjektiv gewisse Wahrnehmung wird durch die Voraussetzung des Daseyns derselben in allen Menschen, durch die Unmittelbarkeit der wahrnehmenden Natur ohne Mitwirkung der Persönlichkeit, zur allgemeinen. Wo wir etwas wahrnehmen, nicht in so ferne wir Individuen, sondern in so ferne wir Menschen sind, da ist der Grund offenbar die allgemeine Natur, und was Einer an sich wahrnehmen muß, das müssen Alle, wenn nicht in gleichem G r a d e, doch in gleichem G r u n d e wahrnehmen. Die Wahrnehmung der Farbe durchs Auge ist allgemein; die Unterscheidung des Grades und der Stufe der Färbung ist individuell. Eine solche Wahrnehmung in der unmittelbaren Natur ist die des A n g e n e h m e n und Unangenehmen. Nicht Allen ist dasselbe angenehm und unangenehm; aber Etwas ist überhaupt einem Jeden angenehmer und seinem Gefühl zusagender, als ein Anderes. Zwischen Angenehm und Unangenehm überhaupt zu unterscheiden, ist eine Nöthigung, die innerhalb der Grenze der menschlichen Natur überhaupt gelegen ist.

2. Der Persönlichkeitsgrund im Unterschiede vom Naturgrunde als zweite Potenz dieser Empfindung.

§. 3. Die Unterscheidung des Nähern und Entferntern in der Empfindung des Angenehmen überhaupt.

Das Angenehme ist selbst wieder ein verschiedenes und die Verschiedenheit liegt in der Art der Wahrnehmung. Was blos durch das unmittelbare Gefühl, durch unmittelbare Berührung, also durch das Gemeingefühl, oder die damit zunächst zusammenhängenden Sinne, durch Geruch und Geschmack wahrgenommen wird, wirkt unmittelbarer und objektiver, als was durch Aug' und Ohr zur subjektiven Wahrnehmung gebracht wird. In der sinnlich unmittelbaren Wahrnehmung unterscheidet der Mensch das Wahrgenommene nicht von dem Akte der Wahrnehmung, und von dem wahrnehmenden Organe, weil alle drei eben um ihrer Unmittelbarkeit willen zusammenfallen, und das Objekt seine Uebermacht über das wahrnehmende Subjekt geltend macht. Durch Aug' und Ohr dagegen ist eine entferntere, und darum Subjekt und Objekt von einander trennende, und daher den Unterschied setzende Wirkung bedingt. Diese Unterscheidung ruft sofort eine aktive Vermittlung hervor, und wir unterscheiden das für Aug' und Ohr Angenehme als das sinnlich Schöne, von dem für das unmittelbare Gefühl Angenehmen, von der sinnlichen Lust. In diesem Sinne sagt daher Plato im größern Hippias, nur Aug' und Ohr seien im Stande, das Schöne zu empfinden, nicht aber die übrigen Sinne. Das Empfundene steht dem Gesicht und Gehör als ein Anderes gegenüber, weil zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen durch die Entfernung auch die Unterscheidung und das Wissen von dem Gegensatze möglich wird. Im unmittelbaren Gefühl treffen beide so zusammen, daß eine solche Unterscheidung nicht möglich ist, und die Wahrnehmung sowohl vom wahrnehmenden Sinn, als vom wahrgenommenen Gegenstande zugleich und unmittelbar im momentan gegebenen Akte, sonst aber nicht gesetzt ist. Es tritt also in jener entferntern Wahrnehmung eine doppelte Unterscheidung an die Stelle der ersten einfachen

scheidung von Angenehm und Unangenehm. Der Gegenstand, der als angenehm, d. h. von dem subjektiven Organe angenommen, weil ihm angemessen, erscheint, gibt eben durch diese Erscheinung die Möglichkeit der in ihm liegenden Unterscheidung des innern Scheinenden und des äußerlich Erscheinenden kund. Das wahrnehmende Subjekt kann nun diesen Schein mit sich, als dem Wahrnehmenden, vergleichen, und seine leichte oder schwere Vereinbarung mit dem vergleichenden Subjekte erfassen. Das, was nun unmittelbar seine Einheit mit dem wahrnehmenden Subjekte zu erkennen zu geben vermag, das, worin Inneres und Aeußeres zugleich durch die gleichzeitige Wirkung auf die wahrnehmende und unterscheidende Thätigkeit des Subjektes sich kund gibt, das erregt unser Wohlgefallen, und erregt es um so mehr, je inniger diese Einheit ist. Dieses Wohlgefallen ist bedingt von der Allgemeinheit des Wahrnehmungs- und von der Besonderheit des Unterscheidungsvermögens im Menschen.

§. 4. Unterscheidung des Aeußern und Innern in der Wahrnehmung des Angenehmen.

Das von dem blos Angenehmen unterschiedene, in der Allgemeinheit der Wahrnehmung und in der Besonderheit der Unterscheidung zugleich begründete Wohlgefallen an der Erscheinung ist offenbar auch einer Steigerung fähig, weil es zwar von der unmittelbaren Wahrnehmung ausgeht, aber von der vermittelnden Thätigkeit des persönlichen Zustandes abhängig ist. Da wo die Innerlichkeit im unterscheidenden Subjekt eine unausgebildete, verzerrte und mißbildete ist, was offenbar von der geistigen und freien Thätigkeit des persönlichen Lebens abhängt, wird das Wohlgefallen auch auf das an sich Ungestalte und Unschöne sich übertragen können, weil die Aehnlichkeit und Angemessenheit eines Aeußern und Innern von diesem Zustande des wahrnehmenden Subjektes abhängig ist. Deßwegen ist nicht Alles, was der individuellen Wahrnehmung durch Aug' und Ohr angenehm oder unangenehm ist, schön; aber diese beiden Sinne sind

darum nicht weniger die Vermittler für die Wahrnehmung des Erscheinenden, und der allgemeine Naturgrund für die mögliche Unterscheidung des in innerlicher Einheit Erscheinenden, und in dem Schein das Wesen Offenbarenden; also des Schönen im Scheine. Der Schein an sich genommen ist Täuschung. Wer den Schein für das erscheinende Wesen nimmt, täuscht sich. Aber ohne den Schein kann auch das Wesen nicht erkannt werden. Da, wo mittels des Scheines das Wesen der Empfindung sich offenbaret, da tritt an die Stelle des Scheins das Schöne. Das Schöne ist der gesteigerte Schein, die empfindbare Einheit des erscheinenden Wesens mit seiner angenommenen Hülle, und mittels derselben mit dem durch die Sinne wahrnehmenden Geiste.

§. 5. Die mit der Unterscheidung gegebene Vergleichnng der Empfindung mit der Innerlichkeit des Geistes.

Der Empfindung ist das Aeußere gegeben, damit sie in demselben das Innere finde. Das Innere muß also mit diesem Aeußern unmittelbar verbunden seyn. Je innerlicher nun der Geist selbst geworden ist, d. h. je tiefer der Geist in die Wesenheit der Dinge eingedrungen ist, je höher er den Grund aller Dinge setzen gelernt hat, um so Innerlicheres sucht er in der Erscheinung, um so mehr ist er geeignet, das Innerste zu finden. Es steigert sich somit die Anforderung des Subjekts an die Erscheinung um so höher, je höher die Bildung des geistigen Lebens gestiegen, und je inniger mit dem ganzen Leben dieselbe verbunden ist. Die höchsten Prinzipien müssen daher in dem Leben nicht blos im Denken und theoretisch erfaßt, sondern aus der Innerlichkeit in das totale Lebensbewußtseyn hervorgetreten seyn, wenn die Menschheit wirklich geeignet seyn soll, das höchste Schöne zu empfinden. Man beurtheilt daher die Bildung eines Volkes und einer Zeit mit Recht nach dem Grade der Empfindung, und des wahren Enthusiasmus für das Schöne. Der allergesteigertste Enthusiasmus, abhängig von der Stufe des geistigen Bedürfnisses und des geistigen Bildungsstandes geht aber doch immer von jenem allgemeinen Naturgefühle aus, welches schon den Wilden lehrt, sich zu putzen, und

somit in seiner Weise das Schöne anzustreben. Bildet er bei diesem Streben nun gleich meistens statt des Schönen das eigentlich Häßliche, so gibt er doch durch das Streben kund, daß er die Erscheinung nach einem subjektiv gesetzten Bedürfniß bemessen, und daß er somit das Schöne so gut, wie der Gebildete, von der subjektiven Thätigkeit abhängig machen will.

3. Wechselwirkung des Natur- und Persönlichkeitsgrundes.

§. 6. Innere Bedeutung der Empfindung.

Das Bedürfniß, welches in der Umgestaltung der Erscheinung sich offenbart, gibt jederzeit den geistigen Standpunkt des Menschen zu erkennen. Der Mensch kann das Häßliche dem Schönen vorziehen, aber er muß unterscheiden zwischen Schön und Häßlich; er kann die Ordnung umkehren, und das Häßliche für schön, das Schöne für häßlich halten, aber er kann nicht gleichgiltig dagegen seyn. Er nimmt daher die Erscheinung nicht in ihrer reinen Unmittelbarkeit, sondern sie bedeutet ihm etwas. Die Empfindung, welche den Menschen befähigt, das Schöne zu fühlen, geht von der allgemeinen sinnlichen Natur aus, und ruht in der lebendigen Persönlichkeit. Das Schöne will empfunden werden. Aber diese Empfindung ist nicht bloß Empfindung überhaupt, sondern Empfindung des Schönen, Empfindung desjenigen in der Erscheinung, was sich mit dem Grunde der Selbstbestimmung eint, was dem Unendlichen oder der Freiheit im Menschen entspricht. Nicht die Erscheinung als solche macht das Schöne, sondern das sich Offenbaren eines höhern Grundes innerhalb der Erscheinung, der sie hervorbringt, und zum unmittelbaren Ausdruck seiner selbst macht. In jeder Erscheinung des Geistes ist diese doppelte Position vorhanden, und offenbart sich dem Menschen, der sie durch das Denken in ihrem Unterschiede, durch die Empfindung in der Einheit ergreift. In beiden aber ist die sich entwickelnde Thätigkeit eine doppelte, weil sie eine menschliche ist. Auf einem allgemeinen Grunde trägt sich eine subjektive und persönliche Bestimmung auf. Ohne jenen mitwirkenden Grund der

Persönlichkeit würde die Empfindung eine unterschiedslose und unverständige und darum auch unverständliche seyn. Das subjektive Wohlgefallen oder Mißfallen allein kann daher auch nicht entscheiden über das Schöne. Nicht Alles ist schön, was dem Einen oder dem Andern wohlgefällt; das Auge ist nicht Richter über das Schöne, sondern nur Organ der Aufnahme der äußern Erscheinung. Nicht das Schöne richtet sich nach dem individuellen Wohlgefallen, sondern das individuelle Wohlgefallen muß sich erheben an dem wahrhaft Schönen. So wenig Alles wahr ist, was irgend einer meint, eben so wenig ist Alles schön, was irgend einem gefällt. Das Schöne zu empfinden in seiner wesentlichen Beziehung, dazu gehört gleichfalls Unterscheidung und Erkenntniß. Man kann daher nicht sagen, das Schöne wolle bloß empfunden seyn, und schließe jede Erkenntniß aus; die Empfindung analysiren, hieße sie als Empfindung aufheben. Das Erkennen ist nicht gerade ein Analysiren, und das Zergliedern der Empfindung noch kein Zerschneiden, sondern ein Durchfühlen einer Empfindung durch alle Beziehungen, ein lebendiges, in seinen Gliedern und im Ganzen zugleich lebendes und wirkendes Gefühl. Ohne Gliederung ist kein Organismus. Ohne Erkenntniß würde jede Unterscheidung zwischen Schön und Unschön aufhören, und Alles wäre für die Empfindung gleich, und weil nichts unschön seyn könnte, so würde auch nichts mehr in Wahrheit schön genannt werden können.

c) Allgemeines Verhältniß der subjektiven Empfindung.

§. 7. Nothwendige Einheit der Empfindung des Schönen mit der Natur des Menschen.

Für das Schöne muß es ein objektives Kriterium geben, und mit der Empfindung des Schönen muß dem Menschen eine objektive Beziehung zuwachsen. Was aber nicht ohne Objektivität seyn kann, darf auch nicht nach der reinen Subjektivität gemessen werden, sondern besteht in der Wechselwirkung beider. Eine Steigerung und Erhebung des Menschen mittels der Empfindung und in der Empfindung des Schönen würde nimmermehr stattfinden,

wenn das Schöne von dem subjektiven Standpunkte eines jeden abhängig wäre. Ist aber dieß nicht der Fall, sondern wird vielmehr der Standpunkt des Einzelnen nach seiner Empfänglichkeit für das Schöne berechnet, so ist diese Beziehung offenbar allgemeiner Natur. Die Empfänglichkeit für die Empfindung des an sich Schönen gehört wesentlich zur Natur des Menschen, und die Erkenntniß des Schönen hat einen in der Natur des Menschen liegenden bleibenden Grund, und eine wesentliche Beziehung zur wissenschaftlichen Entwicklung der Philosophie. Wie die Lehre vom Denken nicht bloß eine formale Beziehung zur Wissenschaft hat, sondern als Erkenntniß einer wesentlichen Potenz des Menschen zur Philosophie wesentlich und dem Inhalte nach gehört, ebenso ist die Kunstlehre wesentliches Glied der Philosophie, weil sie eine wesentliche Potenz der menschlichen Natur in ihrem Fürsich zum Inhalte hat. Darin liegt der wissenschaftliche Gehalt der Aesthetik, und die Frage nach dem Grunde des Wohlgefallens an dem Schönen ist eine Frage über eine Grundkraft der menschlichen Natur. Indem das Schöne in der Einheit von Innerlichkeit und Aeußerlichkeit sich offenbart, ja eben die empfindbare Offenbarung eines Innern im Aeußern ist, steht es mit der menschlichen Natur, die in gleicher Weise in der Einheit des Nothwendigen und Aeußern mit dem Freien und Innern besteht, in zweifacher oder eigentlich dreifacher Beziehung, als Aeußeres, als Inneres und als Einheit beider. Die Empfindung für das Schöne liegt daher wesentlich in der Einigung der entgegengesetzten Faktoren seines Wesens, in der Einheit des freien und unfreien Grundes seiner Natur und seiner Persönlichkeit.

II. Objektive Bedeutung der Kunst für die Philosophie.

§. 8. Das Können als persönliche Kraft.

Empfindung des Schönen ist darum im Menschen, weil er das Wesen des Schönen in sich findet. Das Wesen des Schönen

besteht in der sich in der Erscheinung offenbarenden Macht eines innern, diese Erscheinung aus sich hervorbringenden Grundes. Diesem Grunde muß die Erscheinung gehorchen; er macht sie und hat Macht über sie, und beweist seine Macht dadurch, daß er sie gänzlich zu dem macht, was er mit ihr will. Diese sich offenbarende Macht fordert die vollkommenste Einheit des äußern Ausdrucks mit ihrem innern Wollen, weil eine Abweichung von diesem Wollen nur erklärbar wäre durch die theilweise Unmacht dieses ordnenden und sich offenbarenden Wollens. Der Grund des Schönen liegt in der Einheit der äußern Erscheinung mit dem, als nach außen wirkende Macht sich offenbarenden, innern Wesen des Geistes. Dieser Grund ist daher die über das Aeußere Herrschende, dieses nach einem innern Grunde bestimmende geistige Macht der Persönlichkeit. Das Gefühl des Schönen im Menschen hat also seinen innern Grund in der Persönlichkeit des Menschen. In der Persönlichkeit liegt die Ahnung einer alles Aeußere beherrschen könnenden Macht, und die Möglichkeit der Empfindung derselben. Die Möglichkeit der Empfindung für das Innere der Erscheinung in dem Schönen liegt in einem persönlichen Vermögen des Menschen, in seinem Können. Die Wahrnehmung des Schönen weckt diese in ihm liegende Potenz und daher kommt das Wohlgefallen an dem Schönen als dem in der Potenz mit der menschlichen Wesenheit Aehnlichen. Es weckt daher das Wohlgefallen an dem Schönen unmittelbar die Thätigkeit des Menschen, und selbst der Ausdruck dieses Wohlgefallens ist schon eine Thätigkeit. Diese tritt aber stets hervor in dem Wunsche, das Gleiche zu vermögen, der mit der Freude über die sich offenbarende Macht und über das Gelungene dieser Vereinigung eines Aeußern mit einem Innern durch die Macht einer innern schaffenden Gewalt zugleich gegeben ist. Es kann daher der Mensch in Allem bildend und gestaltend zu Werke gehen, weil er alles Bestehende seinem innern Wollen und Mögen ähnlich zu machen strebt. Daher wird sogar der Wilde, wenn er sich putzt, stets eine umbildende und das Gegebene nach irgend einem gesuchten Ideale, nach einer in

die Aeußerlichkeit hervortreten könnenden Aehnlichkeit mit seinem persönlichen Bewußtseyn umgestalten.

§. 9. Die Idee des Schönen.

Die Kunstlehre wird nicht bloß eine Erklärung der Idee des Schönen seyn können, weil das Schöne selbst seinen Grund im Können hat. Das Können ist eine wesentliche Potenz der menschlichen Persönlichkeit, und als solche Gegenstand der Philosophie. Ueberhaupt sind die sogenannten Ideen häufig bloß entlehnte und gewissermaßen poetische Ausdrücke, nicht aber philosophisch gewonnene Bestimmungen. In dem Ausdruck Idee tritt eine Mannigfaltigkeit von unausgeschiedenen Beziehungen hervor, durch die jede bestimmte Beziehung aufgehoben, und der Ausdruck nothwendig unwissenschaftlich wird. Sind die Ideen allgemeine oder besondere; sind sie in allen Menschen gleich oder verschieden; sind sie an sich ausgebildete Wesenheiten oder bloße Anlagen; sind sie wesentlich menschliche Eigenschaften, oder sind sie göttlicher Natur? sind sie absolut oder relativ? Wie viel gibt es Ideen, und welche sind diese? und noch eine Menge von andern unausgemachten Fragen sind damit ausgesprochen, und der Ausdruck bleibt ohne andern philosophischen Gewinn, als den der wissenschaftlichen Unbestimmtheit und der Fruchtbarkeit für zahllose Umgehungen von bestimmten Begriffen. Die nähere Untersuchung aber ergibt, daß eine Idee nichts anders ist, als eine wesentliche Beziehung der relativen Persönlichkeit, und ein allgemeiner Ausdruck für die Befähigung des Menschen zu einer der Persönlichkeit wesentlich zukommenden beschränkten Anschauung des Ewigen. Was ist die Idee des Schönen? Die Fähigkeit des Menschen, ein Aeußeres zu der innern Kraft des persönlichen Wollens beziehen und zum Ausdruck dieses innern Bestimmens machen zu können, und die aus dieser Fähigkeit hervorgehende zweite Empfänglichkeit für Alles, worin eine solche Macht sich offenbart. Der Mensch hat daher allerdings eine Idee des Schönen, d. h. er hat die Fähigkeit, die Einheit des Aeußern mit dem Innern zu empfinden, weil es zum Wesen der menschlichen Persönlichkeit gehört,

Einheit eines Aeußern und Innern zu seyn. Weil in der Persönlichkeit die selbstbestimmende Freiheit, und somit das bleibende und ewige Element im Wesen des Menschen gegeben ist, so liegt in dieser auch die Erinnerung an seine Gottähnlichkeit, und diese Erinnerung nennen wir in ihrer allgemeinen Bedeutung Idee. Alle Ideen entspringen daher allerdings aus dem Göttlichen, aber zunächst aus dem Göttlichen im Menschen, aus der möglichen Herrschaft des freien Grundes in ihm über den unfreien. Da wo der freie Grund seine Macht über den unfreien ahnet, beginnt das Leben der Idee. Es gibt also nur so viele Ideen in erster Ausscheidung vom Grunde des ideelen Lebens, als Beziehungen dieser Ueberwältigung des unfreien Grundes durch den freien im Menschen möglich sind. Also gibt es nur drei, nämlich die aus der Thätigkeit des Gedankens hervorgehende Idee des Wahren, die dem Können inhärirende Idee des Schönen, und die aus der Macht des Willens im Handeln hervorgehende Idee des Guten. Diese Ideen sind aber keineswegs ausgebildete und zuvor gegebene vollkommene und an sich objektiv wirkliche Anschauungen, an die der Mensch als an nie trügende Leitsterne sich halten könnte, um von ihnen vor jeglichem Irrthume bewahrt zu werden, sondern blos nothwendige Beziehungen seines Wesens, die er formell nie verlieren kann, aber deren Inhalt er eben um der Freiheit willen, aus der sie entspringen, finden und poniren oder verachten und negiren kann. Alle Ideen sind daher angeboren, aber sie sind es nur als Anlagen und Potenzen der menschlichen Natur, die seinen Grundkräften als zu erreichendes Ziel vorschweben, und immer weiter sich steigern, je mehr eben diese Grundkräfte entwickelt, und von dem Ziele nach der höchsten Vereinigung mit dem Unendlichen, mit Gott beherrscht werden. Immer klarer werden diese Ideen, je weiter im Menschen der Freiheitsgrund des unfreien durch Hilfe einer höhern Freiheit sich bemächtigen lernt. Diese Ideen sind daher ihrer Wesenheit nach relativ, weil sie Grundanschauungen der menschlichen Natur, ruhend auf den Grundkräften des

Menschen, sind. Indem sie aber nicht diese Grundkräfte selbst, sondern die Aussichten auf die Erfüllung derselben sind, haben sie das Absolute zum letzten Gegenstande ihrer subjektiven Empfänglichkeit. Gott ist das absolute Objekt aller idealen Aufblicke des Menschen. Von der Erinnerung und dem Glauben an Gott gehen sie aus, und in Gott finden sie ihre Befriedigung. Des Menschen höchstes Streben geht daher nach Vereinigung mit Gott, obgleich er niemals Gott wird. Die Subjektivität in ihrer Persönlichkeit ist selig in Gott, aber nicht das Objekt selbst, wodurch sie selig ist. Gott erfüllt alle Kräfte der relativen Persönlichkeit, wird aber von ihr nicht erfüllt, sondern nur gefühlt. Der Ausgangspunkt für jede Idee liegt daher in der relativen Natur des Menschen, so wie ihr Endpunkt in ihrer möglichen Erfüllung durch das Absolute, durch Gott liegt. Der Ausgangspunkt ist das an sich Gewisse. Das an sich Gewisse ist die Befähigung der Persönlichkeit, sich über den nothwendigen Naturgrund zu erheben, und in dieser Erhebung der Freiheit und des Ewigen gewiß zu werden. Der Ausgangspunkt für die Denklehre ist daher die Möglichkeit des persönlichen Wesens, ein Aeußerliches innerlich zu poniren, in einem Aeußern das Innere, den Grund zu finden, und diesen persönlich zu fixiren durch den Begriff. Dagegen wird die Kunstlehre möglich durch die Potenz der persönlichen Kraft des Menschen, ein Innerliches in einem Aeußerlichen zu empfinden, und der Einheit des Aeußern mit dem Innern, als der entsprechenden Wirkung der innern Macht über das Aeußere durch unmittelbare Anschauung gewiß zu werden, und in dieser Gewißheit die eigene Macht über das Aeußere, über den äußern Nothwendigkeitsgrund der Erscheinung zu offenbaren. Ueber den äußerlich gegebenen Stoff Macht zu haben, ein innerlich Angeschautes äußerlich nachbilden, und das äußerlich Gegebene in ein Anderes dem Geiste Entsprechendes umbilden können, gehört wesentlich zur Natur des Menschen.

§. 10. Das Können im Zusammenhang mit der Freiheit.

Die Wesenheit des Menschen besteht darin, zugleich frei und bestimmt zu seyn. Der Mensch muß daher seine Freiheit in einem an sich Bestimmten offenbaren. In dieser Offenbarung seiner Freiheit an einem Unfreien wird er seiner selbst gewiß, und erwirbt der Freiheit einen Inhalt. Der Mensch muß daher, um seiner Freiheit sich bewußt zu werden, nach einer selbstgewählten Bestimmung handeln können. Diese seine Freiheitsbestimmung liegt aber wieder nicht ganz außer dem Kreise seiner Unfreiheit. Nur sich selbst kann er unmittelbar bestimmen, aber alles Andere nur mittelbar. Nur die Macht, den Zweck seines Handelns zu bestimmen, liegt in ihm, die Mittel dazu aber liegen außer ihm. Damit aber das Aeußere Mittel des Handelns werden kann, muß zwischen seinem Zweck und jener Aeußerlichkeit auch ein Medium stattfinden. Der Mensch muß das Aeußere als ein Unfreies und an sich Bestimmtes dem Zweck assimiliren können, wenn der Zweck in ihm, und nicht außer ihm liegen soll. Diese Umwandlung des Aeußern an sich betrachtet und ohne den Zweck der dadurch zu vermittelnden Selbstbestimmung gibt die bloße Macht über das Aeußere. Diese als Umwandlungsfähigkeit eines Andern an sich Unfreien hervortretende Freiheit des Menschen ist dessen Können. Das Können ist eine Potenz der Freiheit, ein Element des Handelns. Beim Handeln kommt zum Können nur der Zweck der Selbstbestimmung noch hinzu. Das Können ist daher wesentliche Grundkraft der relativen, frei und unfrei zugleich seienden Natur des Menschen. Wäre der Mensch nicht frei, so könnte er sich selbst nicht bestimmen, also keinen Zweck setzen, und somit auch nicht ein Anderes nach diesem Zwecke lenken. Wäre er nicht unfrei, so würde er keines Andern zu diesem Zwecke bedürfen. Seine Bestimmung wäre keine mittels eines Andern sich offenbarende, sondern eine absolute, eine ein Anderes, nicht zu einem Andern, sondern an sich ponirende. Zum Können wird daher wesentlich ein Freies und Unfreies, ein dem Menschen Aeußerliches und ein ihm Innerliches erfordert. Das Aeußerliche aber, weil es nur

theilweise von dem Menschen abhängig ist, muß ein bereits gegebenes seyn. Indem daher der Mensch das Aeußere nicht an sich hervorbringt, sondern bloß assimiliren kann, wird die bildende und umgestaltende Macht an einem bereits gebildeten Stoff sich offenbaren, und diesem seine Bildung nicht ganz entziehen können, also auch äußerlich bedingt seyn. Es tritt also mit dem Bewußtseyn des Könnens als einer innern Macht auch das Verhältniß nach außen hervor, und die menschliche Thätigkeit wird an dem Aeußern ihr Maaß und ihr Verhältniß inne. Das Innere findet sich somit gebunden an das Aeußere, und findet sich selbst nur mittels des Aeußern und an diesem. Wäre kein Aeußeres in dieser Relation, so würde auch das Innere wegfallen.

III. Subjektiv-objektive Bedeutung der Kunst für die Philosophie.

a) Nothwendige Einheit der Kunst mit der Erkenntniß.

§. 11. Allgemeine Bestimmungen dieser Einheit.

Jedes wahrhaft Innere muß ein Aeußeres neben und bei sich haben, mit dem es zu einer unzertrennlichen Einheit sich verbindet. Diese Einheit setzt aber nothwendig die Unterscheidung voraus, und der in dem sinnlichen Wohlgefallen gesetzte Unterschied, der die weitere Entwicklung und Steigerung der Empfindung für das Innere im Aeußern nach dem Grade der im Unterschiede hervortretenden Innerlichkeit und Hinneigung zu dem Ewigen mißt, treibt von selbst zum innern und höhern Bewußtseyn. Wie aber die im Unterscheiden hervortretende Erkenntniß die Innerlichkeit und somit die Macht des Innern über das Aeußere steigert, so wird auch die zunehmende Klarheit in der Unterscheidung begründet von der allmählich sich steigernden Potenz des Könnens im Menschen. Die Erkenntniß ist mit dem Können unzertrennlich verbunden, und das eine ist nicht möglich ohne das andere. Da das Können nothwendig aus dem Bewußtseyn der Macht der Persönlichkeit über die unfreie Aeußerlichkeit hervorgeht, die Persönlichkeit in ihrer eigenen Wesenheit aber das Denken als wesentliches Glied ein-

schließt, und in seiner Eigenthümlichkeit durch die Erkenntniß erhoben und gesteigert wird, so ist die eine dieser wesentlichen Potenzen der menschlichen Persönlichkeit nicht ohne die andere. Da ferner die Objektivität bestimmend dem Können ebenso entgegentritt, wie es von ihm bestimmt wird, — denn sie kann nur zu einem Andern bestimmt werden, wenn sie zuvor als ein Anderes konstatirt ist, — so ist die Erkenntniß des wahren Verhältnisses beider zu einander nothwendig im Gefolge des Könnens. Es wird also der Mensch, so wie die Potenz des Könnens in ihm nothwendig gesetzt ist, eben so nothwendig zur Zurückführung dieser Potenz zum Bewußtseyn getrieben, da das Setzen eines Innern nach Außen offenbar durch die vorausgehende Setzung eines Aeußern nach Innen bedingt ist, und da die freie That, in der die Freiheit des Menschen sich vollendet, und in welcher als vermittelnde Elemente Können und Denken zugleich eingeschlossen sind, in der Einheit von beiden und in ihrer vollen Wechselwirkung besteht. Eine Ausschließung der einen dieser Grundkräfte von der andern ist also eine die höchste Position der Freiheit negirende Voraussetzung, und müßte die Einheit aller Kräfte des Menschen in dem freien Persönlichkeitsgrunde aufheben. Die Zurückführung der einen dieser Grundkräfte zur andern ist Bedürfniß des Menschen zur Constituirung seines Selbstbewußtseyns, und folglich wesentliches Glied der Philosophie.

b) Verhältniß der Kunst zur Philosophie.

1. Verhältniß zur ältern Philosophie.

§. 12. Die Kunstlehre des Aristoteles.

So wie die Kunst selbst in ihrer Reinheit und höhern Ausbildung durch ihr eigenthümliches Wirken hervortrat, mußte nothwendig die Aufmerksamkeit der Philosophie auf diese eigenthümliche Welt von Erscheinungen sich richten, um ihre Bedeutung für das menschliche Bewußtseyn zu erklären. In dieser Hinsicht hat denn insbesonders die neuere Philosophie sich um die Kunst bekümmert, und sie philosophisch zu erklären gesucht, und ist daher für die

tiefere Auffassung der Kunst von Bedeutung. Wenn man dabei die ältere Zeit, und insbesonders auch den Aristoteles ausschließt, so begeht man hoffentlich damit keine Ungerechtigkeit. Aristoteles hat nämlich den eigentlich philosophischen Standpunkt in seiner Rhetorik und Poetik gar nicht ins Auge gefaßt. Aristoteles hat bloß nach seiner stereotypen Vorliebe zum Schematisiren auch für die ausübende Kunst Regeln entworfen, die aus den bereits bestehenden Kunstwerken, nicht aber aus der Natur selbst abgeleitet waren, und daher für beide, für Erkenntniß der Kunst wie der menschlichen Natur lange Zeit mehr hemmend als fördernd wirkten. Des Aristoteles Lehre von der Kunst ist daher mehr ein grammatikalischer, als philosophischer Versuch, und hat unter seinen übrigen philosophischen Schriften ohnehin die geringste, und für uns fast gar keine Bedeutung mehr.

2. Verhältniß zur neuern Philosophie.

§. 13. Subjektive Richtung der neuen Philosophie in der Kunstlehre.

Dem Aristoteles gegenüber hat die neuere Philosophie sich um die Entwicklung dieses wesentlichen Theiles des menschlichen Bewußtseyns auf eine mehr spekulative Weise verdient gemacht. Wenn auch von Anfang an das Ziel der Untersuchung verfehlt wurde, so ist doch der Fortschritt ein so rascher gewesen, daß nicht leicht eine andere wissenschaftliche Bewegung der Entwicklung der Kunstlehre an Schnelligkeit des Fortschrittes und konsequenter Entwicklung an die Seite gesetzt werden kann. Um die Consequenz des Fortschrittes einzusehen, liegen die leitenden Anhaltspunkte zu nahe, und gehören zu sehr zum Ganzen dieser Entwicklung selbst, als daß sie nicht hier kurz wiederholt, und in der Anwendung auf diese historische Entwicklung in ihrer äußern Richtigkeit und Wichtigkeit gezeigt werden dürften. Der Anfang einer philosophischen Entwicklung der Kunst mußte entsprechend dem Bewußtseyn mit der Aeußerlichkeit der Veranlassung beginnen, und von der Empfindung ausgehen. Man untersuchte das Empfindungsvermögen mittels einer empi-

rischen Psychologie, und ordnete aus den dadurch gewonnenen Resultaten die Werke der Kunst. Nur was Mitleidenschaft erregte, sollte als künstlerisch schön gelten. Es trat daher auch die Anforderung eines sittlichen Zweckes für die Kunst hervor. Die Kunst sollte die Aufgabe der Fabel haben, mit einer moralischen Nutzanwendung zu schließen. Dadurch wurde die Kunst ihres eigenen selbstständigen Lebens entkleidet, der Inhalt wurde ihr entrissen, und sie sank zur leeren Hülle eines fremden Inhaltes herab, die eben diesen Inhalt von einer äußern Sittenrichterin borgen sollte. Ihre Bedeutung war eine symbolische, und es sollte überall Nichts dargestellt, sondern bloß Etwas gelehrt werden. Zu allen Werken der Kunst forderte man einen erklärenden Schlüssel, um die verhüllte Bedeutung mittels desselben zu finden. So war die Kunst ihrem eigenen Gebiete entfremdet, und von einer wissenschaftlichen Lösung ihres Räthsels für das Bewußtseyn konnte gar nicht die Rede seyn. Die ganze Empfindung war eine rein subjektive, und die Spannung der Neugierde oder des sogenannten Interesse's blieb ihre Hauptaufgabe. Auf dieser rein subjektiven Stufe konnte auch von dem Schönen als wesentlicher Kunstform nicht die Rede seyn. Die Schönheit trat zurück hinter die sogenannte Rührung, von der durchaus keine Rechenschaft gegeben werden konnte. Jeder war Richter in eigener Sache, und die Wissenschaft mußte daher auch dieses unfruchtbare Feld der Sentimentalität verlassen, wollte sie zu einer objektiven Gewißheit kommen.

§. 14. Objektive Richtung der neuen Philosophie in der Kunstlehre.

In zweiter Stufe der Entwicklung trat an die Stelle der subjektiven Rührung das objektive Gesetz der Schönheit. Die Schönheit wurde als ursprüngliche Idee der Kunst vorausgesetzt, und alle Kunst aus der Schönheit erklärt. Die Bedeutung und der Ausdruck in dem Kunstwerk wurde gänzlich verworfen. Ein Streben nach Idealität, d. h. nach Nachahmung der sogenannten Kunstideale begann die Zeit zu beherrschen.

Die ausübende Kunst und die Theorie harmonirten in diesem Streben nach Schönheit. Allein abgesehen davon, daß die ausübende Kunst auf alle Selbstständigkeit verzichtete, daß man den Begriff eines Kunstideals gänzlich mißverstand, daß man von einer sogenannten Idee ausging, die überall nicht existirte, welche wissenschaftliche Bedeutung wollte man der ganzen Voraussetzung geben? Mußte nicht zuerst erklärt werden: was ist das Schöne? und welche objektive Erklärung läßt sich dafür geben? Der eine oder andere von den noch lebenden Widersprüchen, das Schöne als Natur, und daher die Kunst als Naturnachahmung zu bestimmen, oder das Schöne als Ideal, und der Kunst die Aufgabe einer Idealisirung der Natur anzuweisen, mußte nothwendig ergriffen werden. Beide aber sind als der gleichen Voraussetzung entsprechende Widersprüche ihrer Ungenügenheit eben durch diesen einseitigen Gegensatz überwiesen, und keiner von beiden löset die Frage. Ist die Natur das Schöne, wozu eine Wiederholung durch den Menschen, die als Wiederholung stets weit hinter dem Ideale zurücksteht? und ist die Idealisirung der Natur das Schöne, so ist die Frage wieder durch eine Frage beantwortet. Wenn nämlich das Schöne durch Idealisirung erreicht wird, so steht es über der Natur, und muß irgendwo anders gesucht werden, und es entsteht abermals die Frage: was ist das Schöne? Für diese Frage gibt es eine Unzahl von Antworten; aber am Ende weisen alle auf eine dem Menschen wesentlich innewohnende Idee hin, welche erst erklärt werden soll. Das Schöne ist die Realisirung der Idee. Die Idee ist aber, wie oben bewiesen worden, nicht ein an sich, in seiner Vollendetheit Gegebenes, sondern bloß der aus dem unendlichen oder freien Grunde des menschlichen Wesens hervorgehende mögliche Schlußpunkt einer rein menschlichen Thätigkeit, die steigt und fällt mit Entwicklung dieser Thätigkeit, und die sich zunächst nur als negative Bestimmung des Bedürfnisses darstellt, das im Nichterreichungsfalle in dem sich offenbarenden Gefühle des Mangels und der Unzufriedenheit sich ausspricht.

§. 15. Die Unzulässigkeit des Absolutismus der neuen Philosophie in Bestimmung des wahren Begriffes der Kunst.

Die ganze absolute Philosophie konnte über den Begriff des Schönen als Kunstprinzip nicht hinauskommen, ohne ihn doch erklären zu können. Das Schöne wird ihr zu einem immer mißglückenden Versuch der Idee, erscheinen zu wollen. Die Kunst ist nach Hegel die partikulare Objektivirung der Idee. Ein an sich lobenswerther Versuch, der aber immer wieder aufgehoben werden muß, damit der menschliche Geist in seinem Streben nach Universalität und Totalität nicht gehindert werde. Schelling beruft sich dabei sogar auf die Produktivität eines Kunstprinzips, welches Kunstprinzip, als das Schöne hervorbringend, offenbar über dem Schönen stehen muß. Jede absolute Position des Gedankens kann es offenbar nur bis zur partiellen Zulassung des Schönen bringen, weil dem Schönen jederzeit jene absolute Allgemeinheit fehlt, die nach jener Voraussetzung der Wissenschaft und dem durch sie errungenen Resultate der allgemeinen und absoluten Erkenntniß und des bestimmten Ausdruckes derselben der absoluten Wahrheit innewohnen muß. Die Kunst wird sich neben dem absoluten Denken niemals als ebenbürtig legitimiren können, und wenn auch die Anhänger der Naturphilosophie den Künstler noch einigermaßen als einen bevorzugten Seher der Natur gelten lassen, in dem sie zwar vorherrschend bildend, aber keineswegs aus Bewußtseyn bildend geworden ist, so muß dagegen die, die ganze Natur durch den Begriff verzehrende Philosophie des absoluten Selbstbewußtseyns durch das Denken, die Kunst als eine überstandene Phase der Selbstentwicklung des Menschengeistes mit dem Rücken ansehen, und darüber triumphiren, daß das unbewußte Produziren der Kunst endlich aufgehört hat, und an die Stelle desselben die bewußte Produktivität des denkenden Geistes getreten ist. Um das Schöne zu retten, muß diese Philosophie eine Eintragung desselben in die Unendlichkeit vornehmen, und es nur in so ferne als schön ansehen, als es Selbstzweck in der Form, also überhaupt und schlechthin Allgemeines,

und nicht Schönheit, sondern Wahrheit ist. Das Schöne kann demnach eigentlich nur als Möglichkeit, schön zu seyn, schön seyn; sobald es versucht, aus jener Allgemeinheit der in Begriff gegebenen absoluten Realität hinauszutreten, und ein besonderes Schönes für sich zu seyn, hat es aufgehört, schön zu seyn. Damit ist der Uebergang in jenen erwähnten Obersatz gebahnt, daß Alles ist, in so fern es nicht ist, d. h. nicht im Besondern und vom Begriff getrennten Realen, sondern daß nur der absolute Begriff ist, oder daß eigentlich nur absolut ist, was absolut nicht ist, und daß das absolute Nichtseyn das absolute Seyn ist. So lange die Philosophie in diesem Absolutismus beharrt, wird sie eben so wenig zu einer positiven Erklärung der Kunst kommen, als sie zu einer positiven Erkenntniß überhaupt gelangen kann. Ihre höchste Position wird die absolute Negation bleiben.

3. Verhältniß der Kunst zu einer positiven Philosophie.

a) Ausgangspunkt der richtigen Bestimmung dieses Verhältnisses in der menschlichen Natur.

§. 16. Die Relativität der menschlichen Natur.

So wie die Philosophie einen Schritt vorwärts von dieser Alles in der absoluten Negation verschlingenden Allheit der Natur oder des Begriffes zur eigentlichen Position und Bejahung machen will, vermag sie dieß nur durch die Einsicht in ihre eigene Relativität, durch welche allein eine Bewegung und eine Entwicklung möglich ist. Das Absolute schließt jede erst zu erringende Erkenntniß von sich aus, und negirt die Philosophie. Zu einem Selbstbewußtseyn kann es deßwegen in dieser Voraussetzung eines absoluten Wissens im Menschen nicht kommen, weil das zu Erwerbende in Allen schon vorausgesetzt, und doch in Allen und im Einzelnen wieder vernichtet und geläugnet wird, und weil das Absolute bloß als das reine Seyn gedacht und von jeder Selbstheit und Persönlichkeit, die nicht absolut ist, ausgeschlossen bleiben muß. Das Absolute bleibt auf dieser Stufe ein Nothwendiges, und der sogenannte Geist ist in seinem Wesen nichts anders, als

absolute Natur, d. h. Nichtgeist. Die Persönlichkeit und das Selbst tritt nur als subjektives Ich hervor, das als erkennend zur Selbstvernichtung und Aufhebung dieser Ichheit strebt, um wahrhaft zu seyn. Mit dieser Aufhebung des Ich als des Erkennenden wird aber auch die Erkenntniß, die in dem Ich allein als unterscheidende Bestimmung bestehen kann, wieder aufgehoben, und das Streben des Ichs nach Erkenntniß wäre nur ein Streben nach absoluter Aufhebung aller Erkenntniß. Indem die Erkenntniß sich absolut denkt, hebt sie sich als Erkenntniß auf, und wird bloßes Seyn; indem das Ich nach absoluter Kenntniß strebt, sucht es sich als Ich aufzuheben, um mit der Allgemeinheit des Seyns zusammenzufallen. Der ganze Prozeß geht also auf absolute Negation dessen aus, was er eigentlich poniren wollte, des Selbstbewußtseyns nämlich. Der Absolutismus in der Philosophie, wie er von der Negation ausgeht, so endet er auch mit der reinen Negation, die wieder Nichts negirt, als sich selbst, und so hat er weder einen wirklichen positiven Anfang, noch einen wirklichen Schluß der ganzen Bewegung, denn er bewegt sich im eigentlichen Sinne nicht; seine Bewegung ist nur eine scheinbare, und alle Resultate derselben sind lediglich Folgen von Inkonsequenzen. Diese Richtung in der Philosophie, nachdem sie, Objekt und Subjekt zugleich absolut setzend, das eine wie das andere für absolut erklärte, und zuerst das Subjekt mit dem Objekt identifizirte, dann in der Objektivität wieder den Menschen einmal mit der Natur, und die Natur mit Gott identifizirte, und Gott mit der Natur gleichsetzte; hat nun weiter nach dieser letzten Verallgemeinerung keinen Schritt mehr vor sich, und kann nicht mehr, wie jener wandernde Geselle, über die Welt hinaus auf Nichts treten, denn darauf ist sie bereits basirt, sondern muß nun einmal sich besinnen, und nach der gewonnenen Einsicht von der Unmöglichkeit aus einer steten Negation irgend eine Position zu gewinnen, zur bestimmten subjekt-objektiven, d. h. relativen Erkenntnißform zurückkehren.

§. 17. Die mit der Erkenntniß nothwendig gesetzte Relation.

Jede Erkenntniß fodert ein Unterscheiden. Der Mensch als erkennendes Wesen, — und wer philosophirt, muß doch wohl von der Voraussetzung ausgehen, daß der Mensch erkennen könne — muß Etwas erkennen. Das Erkennende in der Erkenntniß fordert einen Gegenstand, ein erkennbares Objekt. Dieser Objektivität gegenüber ist der Mensch als erkennend subjektiv. Diese seine Subjektivität ist der Anfangspunkt, ist die Möglichkeit der Erkenntniß des Menschen. Mit dieser Subjektivität muß die Objektivität zugleich seyn, denn ein Subjekt ohne Objekt ist nicht denkbar. Alle Erkenntniß geht hervor aus der durch die Wechselwirkung von Subjekt und Objekt entstandenen Einheit beider. Die Erkenntniß ist also als menschliche wesentlich relativ. Indem der Mensch sich im Unterschiede von andern Objekten, die als erkennbar ihm gegenüberstehen, denkt, muß er nothwendig dieses Denkbare in Beziehung zu sich denken. Sein Erkenntnißvermögen unterscheidet sich abermals von seinem Seyn. Der Mensch ist erkennend, also ist das Erkennen Prädikat seines Seyns, und nicht dieses selbst. Das Erkennen ist also nicht das Seyn, sondern ein mit dem Seyn Gegebenes, diesem als ein Anderes, nicht an sich Seiendes, sondern das Seyn Erkennendes, beiwohnend. Dieses Andere als vom Seyn unterschieden ist nicht ohne unterscheidende Eigenschaft. Die Eigenschaft des Erkennens aber ist nicht Eigenschaft des Seyns, sondern eines Andern, das über dem Seyn, mit dem das Erkennen koordinirt ist, steht. Das Seyn, dem Erkennen gegenüber, und als Anderes auf demselben Grunde bestehend ist gleichfalls nicht rein und an sich absolutes Seyn, sondern Eigenschaft eines Andern. Der Mensch ist nicht das Seyn, und nicht das Erkennen, sondern beides ist Eigenschaft seines Wesens. Das Seyn des Menschen ist nicht das absolute Seyn, und sein Erkennen ist gleichfalls nicht absolut. Beide stehen sich gegenüber, ohne einander aufzuheben. Sie sind entgegengesetzt der Art nach, aber nicht dem Wesen nach. Indem das Erkennen nicht das Seyn ist, hebt es das Seyn im Menschen nicht auf, sondern beide

bestehen nebeneinander in der Wesenheit des Menschen, also beziehungsweise, relativ. Das Absolute ist aber als seiend absolut das Seyn, und folglich auch das Seyn, das bei sich selbst ist, von sich selbst weiß, das nicht ein erkennendes im Gegensatze von einem außer ihm an sich bestehenden Erkennbaren, sondern die absolute Erkenntniß seiner selbst als des absoluten Seyns ist. Indem aber im Menschen das Erkennende neben dem Seyn ist, nicht über und nicht unter ihm, kann es nur neben ihm seyn mittels eines dritten. Das Erkennende als Bewegung dem Seyn als dem Ruhenden gegenüber muß einen bestimmenden Endpunkt haben, den Willen. Die bestimmende eigentliche Potenz des Willens macht die beiden andern zu positiv bestimmten Gliedern ein und desselben Wesens. Zwei kontradiktorische Gegensätze sind nämlich, wie die Lehre vom disjunktiven Urtheil nachgewiesen, nur in der Ausschließung und quantitativ durch gegenseitige Negation, nicht aber qualitativ und positiv bestimmt. Alle drei müssen daher auch in einem gemeinschaftlichen Oberbegriffe enthalten seyn, mit welchem die innere Einheit gegeben ist. Diese Einheit, der das Seyn, Erkennen und Wollen als unterschiedene Eigenschaften angehören, ist der Mensch. Er steht also der Natur nach unter dem Absoluten, worin Seyn, Erkennen und Wollen nicht in einem Dritten, sondern an sich eins sind. Im Menschen ist also der Irrthum möglich, weil Seyn und Erkennen nicht an sich eins sind; es ist der Zwiespalt und der Zweifel, es ist die Vervollkommnung, es ist die Erwerbung von Erkenntniß möglich, weil das, was koordinirt in seiner Natur neben einander besteht, in seiner Persönlichkeit zur vermittelten, durch seine eigene Thätigkeit zu erringenden Einheit gelangen kann. Nur als relatives Wesen kann der Mensch sich Erkenntniß erwerben und erwerben wollen, kann er philosophiren. Das Philosophiren als menschlicher Akt betrachtet setzt die Relativität des Menschen schon voraus. Der Absolute philosophirt nicht.

§. 18. Die Einheit der Relationen in der Persönlichkeit.

Durch die natürlich gegebene Möglichkeit des Gegensatzes und der zu erringenden positiven Einheit der wesentlichen Attribute des Menschen ist die ganze Bewegung des Erkenntnißvermögens bedingt. Jene Eigenschaften seines Wesens, die von Natur koordinirt sind, werden eins in der Persönlichkeit, in sofern diese ihrer eigenen Anlagen mächtig geworden ist. In der Persönlichkeit ist der Mensch ein zugleich seines Seyns, Erkennens und Wollens gewisses Ich. Für sich bestehend, wollend und erkennend, und in diesem Fürsichseyn unzerstörbar, ist er unsterblich. Mit dem in der Persönlichkeit möglichen Fürsichseyn ist der Mensch ein von allen möglichen selbstständigen und nicht selbstständigen Wesen geschiedenes Selbst, ein Wesen für sich. Indem er sich in diesem Fürsich nach der Einheit jener Grundkräfte in sich und in seiner Unterschiedenheit von allen Wesen außer sich erkennt, ist er zum Selbstbewußtseyn seinem ganzen Inhalte nach gekommen. Der Mensch ist im Zustande des Selbstbewußtseyns, ein von sich selbst verstandenes, in seinem Inhalt erkanntes Objekt. Im Menschen ist die Einheit aller Potenzen seines Wesens im Selbst, und mittels der Einheit und des Unterschiedes das Bewußtseyn davon. Das Bewußtseyn, indem es dieses Selbst als Gegenstand nimmt, setzt den Gegensatz von dem zum Selbstbewußtseyn kommenden Subjekte, und dem zum Bewußtseyn zu bringenden Objekte, jener Totalität nämlich, voraus, und das Selbstbewußtseyn als die Einheit beider. Der Mensch als Objekt seiner subjektiven Bewegung unterscheidet sich aber als für sich bestehendes Wesen von andern Objekten, und erkennt sich nur in diesem Unterschied als bestimmtes Objekt. Aus diesem Unterschied gehen die wesentlichen Grundkräfte des sich als ein Selbst positiv konstituiren könnenden Menschen hervor. Indem der Mensch zur vollen Position seiner selbst erst kommt, wird dadurch ein doppeltes Objekt vorausgesetzt, nämlich ein an und für sich, ein Selbst absolut seiendes, von jedem Streben nach erst zu erringender Selbstheit durch absolute Einheit freies, absolutes Wesen, und ein ohne alles Selbst bestehendes an sich

gegebenes, zu keinem Andern kommendes Objekt der Erkenntniß. Zwischen diesen beiden findet sich die Bewegung des relativen menschlichen Strebens zum Selbstbewußtseyn in der Mitte. Dieses geht aus von dem Nichtselbstbewußtseyn, von einem an sich gesetzten Zustande, und kommt zum Selbstbewußtseyn, als einem zuvor nicht actu vorhandenen. Diese beiden, das Selbst, das bewußte Ich, und das unbewußte Nicht-Ich in sich wahrnehmend, erkennt der Mensch beide als außer dem eigenen Selbst nothwendig vorauszusetzende und an sich seiende Objekte. Wären beide nicht an sich vor der Erkenntniß und außer dem Menschen, so könnte eine Vermittlung, ein Uebergang auch in ihm nicht stattfinden. Im Uebergang würden nothwendig beide Zustände verloren gehen. Das eine hat er noch nicht actu erreicht, das andere, das bloße Nicht-Ich hat er actu verlassen. Indem sie aber im Uebergange nicht sind in ihm, müssen sie wohl außer ihm als nothwendige Voraussetzungen des Uebergangs und der Vermittlung seyn, sonst wären sie gar nicht, und der Uebergang wäre auch nicht. Indem aber der Mensch gerade der Bewegung des Ueberganges in sich gewiß ist, ist er damit der beiden Gegensätze, zwischen denen der Uebergang besteht, gewiß, und mit dieser Gewißheit erfaßt er auch die beiden, jenen Gegensätzen zur nothwendigen Voraussetzung dienenden, Objekte mit nothwendiger Gewißheit. —

β) Vermittlung.

§. 19. Das Selbstbewußtseyn als Einheitspunkt der verschiedenen Thätigkeiten des Menschen.

Die Einheit der wesentlichen Attribute des Menschen und ihr Unterschied im Bewußtseyn durch eigene Thätigkeit vermittelt, gibt erst das Selbstbewußtseyn. Die im Selbstbewußtseyn unterschiedene Einheit des Seyns, Erkennens und Wollens unterscheidet sich aber wieder von der unterscheidenden und vermittelnden Einheit als Objekt vom Subjekt. Im positiven und wahren Selbstbewußtseyn sind alle diese Gegensätze eins. Bis es aber zu diesem

actu zu setzenden Selbstbewußtseyn, zur Erkenntniß des vollen Inhalts des menschlichen Wesens im Unterschiede von den nothwendig vorausgesetzten Objekten kommt, muß die subjektive Thätigkeit des Menschen als vermitteInd vorausgehen. Diese Thätigkeit als eine rein menschliche muß, um beide Gegensätze ausgleichen zu können, so in der Mitte zwischen beiden stehen, daß sie an beiden partizipirend beide in ihrer Ausschließlichkeit auch von sich ausschließt, und doch von beiden ein Mittleres an sich hat. Die menschliche Thätigkeit in ihrer wesentlichen Eigenthümlichkeit muß sich unterscheiden von dem reinen Ich, das als absolutes über jeder Vermittlung steht, und von dem reinen Nicht=Ich, das als an sich Unfreies unter aller eigenen selbstigen Thätigkeit gefunden wird. Der Mensch muß einen göttlichen und einen natürlichen Grund seines Wesens in sich tragen, doch so, daß beide nicht in ihrem Gegensatz, sondern in einer verbindenden mittleren Potenz vorhanden sind. Im Menschen muß das Unendliche des Selbstbestimmungsgrundes verbunden seyn mit einem endlich bestimmbaren Grunde, und das endlich Natürliche muß vereinigt seyn mit einem Freien und Selbstbestimmenden. So entsteht ein Mittelwesen, das mit Gott die Freiheit, mit der Natur die Nothwendigkeit und die Begrenztheit gemein hat. Die Freiheit im Menschen kann daher nicht seyn, außer auf dem beschränkten Grunde der Natur.

§. 20. Die im Selbstbewußtseyn sich einigenden Kräfte des Menschen.

Die Freiheit, welche die Selbstbestimmung und Selbstthätigkeit im Menschen fordert, läßt als eine natürliche dieselbe doch bloß zu an einem Andern und mittels eines Andern Gegebenen, mittels der außer dem Menschen objektiv gesetzten Natur. Der Mensch strebt daher von Natur aus nach Freiheit, d. h. nach Selbstbestimmung, und weil diese nur an einem Andern sich offenbaren kann, nach Offenbarung seiner Selbstbestimmung durch die Anwendung des äußern natürlichen Grundes zu einem selbstbestimmten Zwecke; er offenbart seine Freiheit, und muß sie offenbaren am Aeußern durch Handlung. Die Handlung ist zeitlichen,

gegebenes, zu keinem Andern kommendes Objekt der Erkenntniß. Zwischen diesen beiden findet sich die Bewegung des relativen menschlichen Strebens zum Selbstbewußtseyn in der Mitte. Dieses geht aus von dem Nichtselbstbewußtseyn, von einem an sich gesetzten Zustande, und kommt zum Selbstbewußtseyn, als einem zuvor nicht actu vorhandenen. Diese beiden, das Selbst, das bewußte Ich, und das unbewußte Nicht-Ich in sich wahrnehmend, erkennt der Mensch beide als außer dem eigenen Selbst nothwendig vorauszusetzende und an sich seiende Objekte. Wären beide nicht an sich vor der Erkenntniß und außer dem Menschen, so könnte eine Vermittlung, ein Uebergang auch in ihm nicht stattfinden. Im Uebergang würden nothwendig beide Zustände verloren gehen. Das eine hat er noch nicht actu erreicht, das andere, das bloße Nicht-Ich hat er actu verlassen. Indem sie aber im Uebergange nicht sind in ihm, müssen sie wohl außer ihm als nothwendige Voraussetzungen des Uebergangs und der Vermittlung seyn, sonst wären sie gar nicht, und der Uebergang wäre auch nicht. Indem aber der Mensch gerade der Bewegung des Ueberganges in sich gewiß ist, ist er damit der beiden Gegensätze, zwischen denen der Uebergang besteht, gewiß, und mit dieser Gewißheit erfaßt er auch die beiden, jenen Gegensätzen zur nothwendigen Voraussetzung dienenden, Objekte mit nothwendiger Gewißheit. —

β) Vermittlung.

§. 10. Das Selbstbewußtseyn als Einheitspunkt der verschiedenen Thätigkeiten des Menschen.

Die Einheit der wesentlichen Attribute des Menschen und ihr Unterschied im Bewußtseyn durch eigene Thätigkeit vermittelt, gibt erst das Selbstbewußtseyn. Die im Selbstbewußtseyn unterschiedene Einheit des Seyns, Erkennens und Wollens unterscheidet sich aber wieder von der unterscheidenden und vermittelnden Einheit als Objekt vom Subjekt. Im positiven und wahren Selbstbewußtseyn sind alle diese Gegensätze eins. Bis es aber zu diesem

actu zu setzenden Selbstbewußtseyn, zur Erkenntniß des vollen Inhalts des menschlichen Wesens im Unterschiede von den nothwendig vorausgesetzten Objekten kommt, muß die subjektive Thätigkeit des Menschen als vermittelnd vorausgehen. Diese Thätigkeit als eine rein menschliche muß, um beide Gegensätze ausgleichen zu können, so in der Mitte zwischen beiden stehen, daß sie an beiden partizipirend beide in ihrer Ausschließlichkeit auch von sich ausschließt, und doch von beiden ein Mittleres an sich hat. Die menschliche Thätigkeit in ihrer wesentlichen Eigenthümlichkeit muß sich unterscheiden von dem reinen Ich, das als absolutes über jeder Vermittlung steht, und von dem reinen Nicht-Ich, das als an sich Unfreies unter aller eigenen selbstigen Thätigkeit gefunden wird. Der Mensch muß einen göttlichen und einen natürlichen Grund seines Wesens in sich tragen, doch so, daß beide nicht in ihrem Gegensatz, sondern in einer verbindenden mittleren Potenz vorhanden sind. Im Menschen muß das Unendliche des Selbstbestimmungsgrundes verbunden seyn mit einem endlich bestimmbaren Grunde, und das endlich Natürliche muß vereinigt seyn mit einem Freien und Selbstbestimmenden. So entsteht ein Mittelwesen, das mit Gott die Freiheit, mit der Natur die Nothwendigkeit und die Begrenztheit gemein hat. Die Freiheit im Menschen kann daher nicht seyn, außer auf dem beschränkten Grunde der Natur.

§. 20. Die im Selbstbewußtseyn sich einigenden Kräfte des Menschen.

Die Freiheit, welche die Selbstbestimmung und Selbstthätigkeit im Menschen fordert, läßt als eine natürliche dieselbe doch bloß zu an einem Andern und mittels eines Andern Gegebenen, mittels der außer dem Menschen objektiv gesetzten Natur. Der Mensch strebt daher von Natur aus nach Freiheit, d. h. nach Selbstbestimmung, und weil diese nur an einem Andern sich offenbaren kann, nach Offenbarung seiner Selbstbestimmung durch die Anwendung des äußern natürlichen Grundes zu einem selbstbestimmten Zwecke; er offenbart seine Freiheit, und muß sie offenbaren am Aeußern durch Handlung. Die Handlung ist zeitlichen,

rein menschlicher Thätigkeit, als äußerlich gesetzte Einheit des Nothwendigkeits- und Freiheitsgrundes. Indem aber der Mensch nur mittels des äußern Naturgrundes den innern Willensakt vollziehen kann, wird er dadurch mit der Natur noch in andere Beziehung treten müssen. Der ersten, zum eigentlichen Handeln bestimmten Einheit und Wechselwirkung des Natur- und Freiheitsgrundes, der Position eines Aeußern und Innern in einem Dritten muß zuerst die Unterscheidung des Aeußern vorausgehen. Der Mensch muß zuerst die Beziehung des Aeußern innerlich und in der Erkenntniß setzen können, muß sich über die Natur erheben dadurch, daß er sie durch das Denken als ein Aeußeres auffaßt, indem er sich innerlich davon frei macht. Indem nämlich der Mensch an sich von der Natur sich nicht trennen kann, weil er immer nur natürlich frei ist, so kann er doch für sich von ihr sich unterscheiden, und das an sich Bestimmte als ein bloß Bestimmtes in einem Innern zugleich bestimmenden, in der Erkenntniß setzen. Die menschliche Erkenntniß ist daher allerdings eine natürliche, aber doch in soferne frei von der Natur, daß sie dieselbe als ein Erkanntes außer sich ponirt, und also sich als ein Anderes, nicht bloß gesetztes, sondern wieder Setzendes vermöge eines höhern Grundes unterscheidet. Mit dieser setzenden Thätigkeit wird die Macht des innern Grundes im Menschen über den äußern zuerst offenbar, und der Mensch, obwohl an die Nothwendigkeit der Natur gebunden, wird doch beziehungsweise frei von ihr durch die Erkenntniß. Der Gedanke ist der erste Akt der Freiheit und des Selbstbestimmens. Damit aber diese Selbstbestimmung sich actu vollziehen kann, muß der Mensch nicht bloß als bestimmendes Selbst, sondern als ein, ein Anderes bestimmendes Selbst sich erfassen. Dadurch wird er der Freiheit über der Natur in sich gewiß, daß er die Natur beherrscht und gebraucht nach dem Zwecke seiner Freiheit. Um sie aber nach diesem Zwecke zu gebrauchen, muß er einer bestimmten Macht über dieselbe gewiß seyn, er muß die Natur, die er als ein Anderes in der Erkenntniß gesetzt, durch das Denken, auch als ein in sich Anderes, als dem Wesen nach Veränderliches, in ihrer eigenen Umgestaltung setzen,

er muß das schon Geformte umformen, als ein Anderes von dem, was es gewesen ist, setzen, verändern können.

§. 21. Das Können als wesentliches Glied der im Selbstbewußtseyn geeinigten menschlichen Kräfte.

Der Mensch, indem er das Natürliche ändern und zu einem Andern umgestalten kann, hat Macht über die Natur, und beurkundet dadurch das Prinzip des Ewigen in sich. Diese Aenderung muß aber, um wahrhaft Offenbarung des ewigen Freiheitsgrundes zu seyn, bloß die Offenbarung jenes Innern zur Absicht haben, sie muß von jedem zeitlichen Zwecke absehen können, um wahrhaft Befreiung vom Natürlichen zu seyn. Auch der Biber und die Bienen ändern natürliche Gestalten, und sind bildend in ihrer Art, sind natürliche Künstler, aber den Menschen muß das Absehen von dem nothwendigen Triebe, das Absehen von dem Natürlichen in der Form, die Darstellung einer innern, dem ewigen Grunde entnommenen Anschauung über diese natürliche Potenz erheben. So ist auch ein Unterscheiden der Objekte in dem Thiere, aber diesem Unterscheiden fehlt die Beziehung auf das Ewige, und darum die eigentliche Freiheit, es ist nicht die Wechselwirkung eines Objekts und Subjekts, sondern bloß die Rückwirkung einiger Objekte der Natur auf eine natürliche, momentane und vorübergehende Einheit. Der gleiche Fall ist es mit dem Können. Das Denken wie das Können unterscheiden den Menschen wesentlich von der Natur, und sind die wesentliche Voraussetzung seiner Freiheit, damit diese als actu gesetzte positive Handlung sich aussprechen kann. Das Denken hat nicht den Zweck des bloßen Unterscheidens, sondern den unsterblichen Zweck des innern Besitzes eines Gegebenen, im Unterschiede von andern, und in seiner Einheit mit dem Höhern, in seiner Hinweisung auf die relative, erkennende und auf die absolute, schaffende Freiheit; das Denken strebt nach Wahrheit. Ebenso, wie dieses ideale Leben sich im Denken offenbart, als Uebergang zu dem Unendlichen aus dem Endlichen, muß die Kunst auf gleicher Stufe sich finden, und wie das Denken nach Wahrheit, so strebt die Kunst nach Schönheit. Wahrheit und Schönheit

sind die objektiven Zielpunkte der subjektiv thätigen Grundkräfte des Denkens und Könnens.

γ) Verhältniß derselben zur Kunstlehre.

§. 22. Die Stufen der Kunstlehre als Beziehungen des sich entwickelnden Bewußtseyns.

Mit dem wahren Begriff des Könnens muß die Idee der Schönheit nothwendig verbunden werden, und sie kann erst durch das Verhältniß des menschlichen Könnens zur mittelbar sich kundgebenden Freiheit des Geistes in ihrer wahren Bedeutung begriffen werden. Die Empfindung ist die rein subjektive Seite der Kunst, und das Schöne ist die Einheit des Idealen mit dem Realen für die Empfindung. Die Schönheit ist die objektive Seite des subjektiven Könnens, und erst in der eigentlichen Kunst ist beides, subjektive und objektive Beziehung vereinigt. Will ich den Grund für das subjektive Wohlgefallen angeben, so muß ich einen objektiven Grund haben, und dieß ist die Schönheit. Was objektiv schön ist, muß gefallen. Woher aber diese Wirkung des Schönen auf eine Empfindung, als aus der Wechselwirkung des Objekts und des Subjekts? Das Schöne ist ein menschlich Schönes, und gefällt, weil es dem Menschen die Idee seiner eigenen Wesenheit für die Empfindung darstellt. Er findet sein Wesen in dieser Einheit des Uebernatürlichen mit dem Natürlichen. Das Prinzip der Schönheit liegt also allerdings im göttlichen Grunde des menschlichen Wesens; allein es gehört auch ein natürlicher Grund dazu, damit etwas schön seyn könne. Die Schönheit ist darum als Idee wesentlich nur dem Bewußtseyn des Menschen inhärirend, weil diese Einheit von Natürlichkeit und Uebernatürlichkeit der wesentliche Unterschied des menschlichen Wesens ist. Es muß also bei der Frage um die Idee der Schönheit abermals auf die Natur des Menschen zurückgewiesen werden. Dem Menschen muß gefallen, was schön ist, und schön ist, was ihm gefallen muß, weil es einer Grundanschauung seines Wesens entsprechend ist. Diese Grundanschauung muß einer bestimmten, rein menschlichen Thätig-

keit entsprechen und in derselben sich verwirklichen können, eben weil sie wesentlich menschliche Anschauung, Idee ist.

c) Vermitteltes Verhältniß der Erkenntniß zur Kunstlehre im Allgemeinen.

§. 23. Wirklicher Ausgangspunkt der philosophischen Kunstwissenschaft.

Das Schöne als unterschieden vom Wahren und Guten hat seinen innern Grund in der zweiten Grundkraft des menschlichen Wesens, im Können. Das Können muß also zum Gegenstand einer philosophischen Untersuchung gemacht werden, und hat philosophische Bedeutung, weil es mit der Subjektivität als ein wesentliches Element des Menschen nothwendig zusammenhängen muß. Es ist also durch die bisherige Untersuchung die Erkenntniß gewonnen, daß der Grund der allgemeinen Erscheinung des Wohlgefallens und Mißfallens in der entferntern Empfindung und Unterscheidung des empfindenden Subjektes von dem empfundenen Objekte in dem Schönen liege, das Schöne aber aus der Grundpotenz des Könnens hervorgehe, und nur mittels der Erkenntniß der letztern begriffen werden könne, und daß, weil das Können eine eben so wesentliche Grundkraft des Menschen ist, als das Denken, die wissenschaftliche Erkenntniß des Könnens und der Kunst ein eben so wesentliches Glied der Philosophie ausmache, als die Denklehre. Es wird demnach zunächst nach dieser allgemeinen Vergleichung des Erkennens mit dem zu erkennenden und philosophisch zu bestimmenden Gegenstand nothwendig seyn, diesen Gegenstand in seinem Unterschied und Fürsichseyn festzuhalten, um dann zur vollkommenen und wissenschaftlichen Verbindung des bestimmten Objekts mit dem erkennenden Subjekte, oder zur subjektiv-objektiven Untersuchung vorbringen zu können.

sind die objektiven Zielpunkte der subjektiv thätigen Grundkräfte des Denkens und Könnens.

γ) Verhältniß derselben zur Kunstlehre.

§. 22. Die Stufen der Kunstlehre als Beziehungen des sich entwickelnden Bewußtseyns.

Mit dem wahren Begriff des Könnens muß die Idee der Schönheit nothwendig verbunden werden, und sie kann erst durch das Verhältniß des menschlichen Könnens zur mittelbar sich kundgebenden Freiheit des Geistes in ihrer wahren Bedeutung begriffen werden. Die Empfindung ist die rein subjektive Seite der Kunst, und das Schöne ist die Einheit des Idealen mit dem Realen für die Empfindung. Die Schönheit ist die objektive Seite des subjektiven Könnens, und erst in der eigentlichen Kunst ist beides, subjektive und objektive Beziehung vereinigt. Will ich den Grund für das subjektive Wohlgefallen angeben, so muß ich einen objektiven Grund haben, und dieß ist die Schönheit. Was objektiv schön ist, muß gefallen. Woher aber diese Wirkung des Schönen auf eine Empfindung, als aus der Wechselwirkung des Objekts und des Subjekts? Das Schöne ist ein menschlich Schönes, und gefällt, weil es dem Menschen die Idee seiner eigenen Wesenheit für die Empfindung darstellt. Er findet sein Wesen in dieser Einheit des Uebernatürlichen mit dem Natürlichen. Das Prinzip der Schönheit liegt also allerdings im göttlichen Grunde des menschlichen Wesens; allein es gehört auch ein natürlicher Grund dazu, damit etwas schön seyn könne. Die Schönheit ist darum als Idee wesentlich nur dem Bewußtseyn des Menschen inhärirend, weil diese Einheit von Natürlichkeit und Uebernatürlichkeit der wesentliche Unterschied des menschlichen Wesens ist. Es muß also bei der Frage um die Idee der Schönheit abermals auf die Natur des Menschen zurückgewiesen werden. Dem Menschen muß gefallen, was schön ist, und schön ist, was ihm gefallen muß, weil es einer Grundanschauung seines Wesens entsprechend ist. Diese Grundanschauung muß einer bestimmten, rein menschlichen Thätig-

leitet werden, wenn sie wissenschaftliche Geltung mit innerer Wahrheit vereinigen sollen.

2. Verhältniß dieser Bestimmung der menschlichen Natur zum Können.

§. 25. Das Können als nothwendige Wirkung dieses Gegensatzes in der Natur.

Wie die Denklehre in ihrer allseitigen Bestimmung aus dem Obersatze der Erkenntniß eines zweifachen Grundes der menschlichen Natur hervorging, und ihn durch die konsequente Entwicklung ihres Inhalts in seiner leitenden Wahrhaftigkeit bestätigte, so muß jede andere Thätigkeit, die dem Menschen wesentlich ist, auf gleichem Grunde ruhen, und in demselben Geiste erklärt werden können. Es ist aber das Denken offenbar nicht die einzige Thätigkeit, die als Wechselwirkung jenes doppelten Grundes aus dem menschlichen Wesen hergeleitet werden muß. Schon die philosophische Encyklopädie hat die dreifache Thätigkeit, die aus jenem Grunde hervorbricht, nachgewiesen. Neben dem Denken besteht nothwendig auch das Können als koordinirte Thätigkeit in dieser Wechselwirkung des freien und unfreien Grundes der menschlichen Natur. Ohne Macht über ein Anderes ist keine wirkliche und wirkende Freiheit. Wie es dem Unfreien nothwendig ist, ohne Macht über sich und über ein Anderes zu seyn, so ist es dem mit einem Unfreien verbundenen Freien nothwendig, um als seiner selbst mächtig zu erscheinen, sein Vermögen an dem Andern offenbaren zu können, über dasselbe Macht zu haben. Diese Macht als eine erst sich offenbaren sollende kann aber unmöglich eine unbegrenzte seyn. Wäre sie unbegrenzt, so könnte sie nicht mit dem Unfreien verbunden seyn, und würde nicht an einem Andern sich offenbaren, sondern als absolut könnte eine solche Macht nichts außer sich haben, und alle Macht wäre nicht Offenbarung seiner selbst an einem bestehenden Andern, sondern schöpferisches Hervorbringen dieses Andern, kein Können, sondern ein Schaffen. Die an das Unfreie gebundene Macht aber kann sich nur an dem ihm beigegebenen Unfreien, als selbstthätig an einem

Andern offenbaren. Zu diesem Offenbaren seiner selbst ist aber die freie Potenz im Menschen an sich genöthigt. Indem das Unfreie an sich offenbar ist, und als ein Gegebenes sich kund gibt, muß auch die Freiheit ihre Existenz beurkunden können. Diese Offenbarung seiner selbst kann aber wieder nur geschehen mittels des an sich Offenbaren, mittels der als existirend nothwendig sich kundgebenden natürlichen oder unfreien Basis der Freiheit.

3. Der Unterschied des Könnens von den übrigen Potenzen dieser Wechselwirkung.

§. 26. Die Unterschiedlichkeit des Denkens als der ersten Potenz jener Wechselwirkung.

Die erste Lösung des freien Grundes der Persönlichkeit von dem unfreien Naturgrunde geschieht durch das Denken. Im Denken offenbart sich dem Ich zuerst das Bewußtseyn des Unterschiedes von der Natur, indem in der Thätigkeit des Denkens das an sich Gesetzte in einem andern, im naturfreien Persönlichkeitsgrunde durch eigene Thätigkeit als ein Erkanntes gesetzt wird. Dieses Setzen eines Andern an sich gegebenen im Unterschiede ist nur möglich in der Doppelheit eines freien und natürlichen Wesens. In dieser Position zeigt sich nicht bloß die an sich gesetzte, sondern auch die selbst setzen könnende Potenz der Freiheit. Das Denken ist ein nothwendiges Vermögen eines relativ persönlichen Wesens. Wie aber das Denken ein Vermögen der Freiheit des Selbstbestimmenkönnens im Menschen ist, bleibt es doch nur das erste Vermögen der Freiheit, das Vermögen der Selbstbewegung, des Sichunterscheidens von einem Andern in erster Potenz. Im Denken wird der Geist nur der Grenze seiner Freiheit sich bewußt. Im Denken wird der Geist des Andern gewiß vermöge des nothwendigen Grundes seiner Bewegung. Durch die formelle Beziehung steht das Andere als ein Anderes ihm gegenüber, und diese Beziehung ist die Grenze seines Wesens. Das Denken ist zwar eine Thätigkeit des persönlichen Geistes, aber eine Thätigkeit, die an sich ohne Inhalt ist, die nicht eine eigentliche, positive, Etwas

setzende ist, sondern als setzendes Vermögen ein schon Gegebenes als an sich Gesetztes und Vorausgesetztes in sich wiederholt durch die Abstraktion von dem Ansich in der im Fürsich gewonnenen und festgehaltenen Beziehung. Im Denken ist daher das Ich seiner selbst nur mächtig in der Selbstbewegung, aber nicht in der Bewegung eines Andern. Es besteht die Nöthigung des Objekts dem thätigen Subjekt gegenüber als eine ungebrochene, und die Freiheit des thätigen Subjekts von dem Stoffe ist in Hinsicht auf den Inhalt eine bloß scheinbare. Das Ich kann denken mit Freiheit, aber in dem was es denkt ist es unmittelbar an den denkbaren Inhalt gebunden. Der Geist muß durch das Denken ein Anderes in sich aufnehmen, und wird seiner selbst gewiß durch dieses Andere, das er im Denken nur im Unterschiede von sich erfaßt.

§. 27. Die zweite Potenz dieser Wechselwirkung; das Können in ihrem ausschließlichen Gegensatze von der ersten.

Der rein formalen Thätigkeit des Denkens muß eine andere gegenüberstehen, die der innern Potenz gewiß von Innen nach Außen wirkt, und in der der Mensch seiner selbst als eines thätigen Ich an sich bewußt diese Thätigkeit an dem an sich gegebenen Aeußern verwirklicht. Jede wirkliche Thätigkeit muß als wirkend auch eine Wirkung hervorbringen. Diese Wirkung muß sich als entsprechend dem Wirkenden an einem Andern offenbaren können. Nur dadurch ist eine Wirkung denkbar, daß einem Wirkenden ein Gegenstand gegeben ist, an dem es seine Thätigkeit offenbaren mag. Was kein Anderes von sich setzen kann, das wirkt nicht. Dieses Andere, gesetzte muß sich aber als ein Gesetztes von dem Setzenden unterscheiden. Das an sich ein Anderes setzen Könnende wirkt nicht, sondern schafft. Das Wirkende aber setzt eine Aehnlichkeit mit sich an einem Andern, von sich Verschiedenem, und gibt seine Macht durch die Aenderung des Andern kund. Indem es aber das Andere ändert, hebt es das Andersseyn desselben in einer Beziehung auf, und setzt es als Wirkung von sich, oder als Einheit mit sich. Im Denken nun ist die geistige Thätigkeit nur

in so ferne wirkend, als sie an sich selbst ihre Wirkung offenbart; das denkende Subjekt ändert sich, tritt aus der bloßen Subjektivität, aus dem leeren Selbst heraus, und nimmt das Objekt erkennend in sich auf, wird ein Anderes, als es zuvor gewesen, wird Bewußtseyn seiner selbst. Der Denkthätigkeit, die auf Aenderung des Thätigen ausgeht, muß daher eine andere Thätigkeit, die dieser Selbstaufhebung des setzen könnenden Einen durch das entgegengesetzte Andere entgegen wirkt, gegenüberstehen. Das Selbstsetzen mit der eigenen Thätigkeit kann nicht auf das bloße Setzen eines Andern in sich abzielen, sondern mit jenem ersten Setzen ist auch schon die Nothwendigkeit eines zweiten gegeben, in dem der menschliche Geist als wirkend thätig erscheint, dadurch, daß er sich in dem Andern und nicht das Andere in sich setzt. Sich in dem Andern zu setzen muß er aber dieses Andere in seiner Andertheit theilweise aufheben, und in der Einheit mit sich, aber in der dem Andern aufgenöthigten Einheit setzen. Das Andere muß daher die Gewalt des Einen, des setzenden und thätigen Ich erleiden. Dieses Leiden ist aber immer wieder ein bedingtes, weil das Andere als ein Gegebenes von dieser seiner Position nie ganz verdrängt werden kann, also nach der Seite des Ansich immer ein Anderes bleiben muß, ebenso wie im Denken durch das Setzen eines Andern im Ich dieses letztere niemals ganz aufgehoben werden kann. Sobald dieses Ich aufgehoben würde, würde das Setzen eines Andern ebenfalls aufgehoben, und das Andere würde als solches gleichfalls nicht vorhanden seyn. Ebenso wird durch die entgegengesetzte Thätigkeit, in der das Ich als sich in einem Andern setzend erscheint, dieses Andere nicht aufgehoben, sonst müßte auch das Setzen des Einen in demselben oder diese setzende Thätigkeit selbst wegfallen. Gerade in dieser Wirkung auf ein Anderes will das Ich als ein für sich Bestehendes und daher einem Andern Gegenüberstehendes sich offenbaren. Mit dem Aufheben des Gegenüberstehenden würde daher auch das Fürsichbestehen oder mindestens die Aktivität und Wirklichkeit dieses Fürsich wegfallen. Es bleibt daher auch auf dieser Stufe der Thätigkeit das freie oder setzende Ich an

die Nothwendigkeit der Natur gebunden, und wird gerade durch dieses Band seine besondere Freiheit inne. Als besondere Thätigkeit ist daher das Vermögen des Einen über ein Anderes im Können unterschieden von der Thätigkeit des Denkens, ja im kontradiktorischen Gegensatze mit demselben.

§. 28. Die dritte Potenz jener Wechselwirkung im ein- und ausschließenden Gegensatze der beiden andern.

Durch das kontradiktorische Verhältniß des Gegensatzes zwischen Denken und Können, wird, weil es kein bloß ausschließendes und negatives seyn kann, vermöge des Gesetzes der vollkommenen Disjunktion eine dritte Potenz bedingt, welche von beiden ausgeschlossen beide in sich einschließt, und dadurch die höhere Einheit der beiden konträren Gegensätze bestimmt. Die quantitative Bestimmung des ausschließenden Gegensatzes wird durch Hinzufügung der dritten bestimmenden Größe zur qualitativen. Mit dem Denken und Können ist daher noch eine dritte Thätigkeit im Wesen des Menschen, die die Wechselwirkung des Natur- und Persönlichkeitsgrundes vollständig in sich darstellende Thätigkeit des selbstbewußten Handelns gesetzt. Das Handeln setzt beides voraus, das Denken wie das Können. Das Handeln wirkt ein Anderes in einem Andern; aber auch diese Wirkung ist nicht das Setzen des handelnden Ich in diesem Andern, sondern die Position der Freiheit in einem, nicht als Freiheit, sondern im Gegensatze von der Natürlichkeit, Andern. Im Handeln will die Freiheit sich selbst, nicht als Thätigkeit, sondern als wirkliche Einheit mit dem an sich Freien. Das Handeln fordert daher zum Können noch einen andern, weder im Aeußern als Gegensatz vom relativen Ich, noch in diesem Ich selbst liegenden Zweck. Im Handeln will die freie Thätigkeit nicht den Unterschied setzen, wie im Denken, um dadurch des Ichs als eines unterschiedenen gewiß zu werden, sondern sie will der Freiheit selbst in der Einheit mit dem an sich Freien, Erkennenden und Seienden, mit dem höchsten und absoluten Willen, der absolut frei [illegible] menschliche Freiheit ihr wahres Seyn hat, [illegible] Benützen des

in so ferne wirkend, als sie an sich selbst ihre Wirkung offenbart; das denkende Subjekt ändert sich, tritt aus der bloßen Subjektivität, aus dem leeren Selbst heraus, und nimmt das Objekt erkennend in sich auf, wird ein Anderes, als es zuvor gewesen, wird Bewußtseyn seiner selbst. Der Denkthätigkeit, die auf Aenderung des Thätigen ausgeht, muß daher eine andere Thätigkeit, die dieser Selbstaufhebung des setzen könnenden Einen durch das entgegengesetzte Andere entgegen wirkt, gegenüberstehen. Das Selbstsetzen mit der eigenen Thätigkeit kann nicht auf das bloße Setzen eines Andern in sich abzielen, sondern mit jenem ersten Setzen ist auch schon die Nothwendigkeit eines zweiten gegeben, in dem der menschliche Geist als wirkend thätig erscheint, dadurch, daß er sich in dem Andern und nicht das Andere in sich setzt. Sich in dem Andern zu setzen muß er aber dieses Andere in seiner Andertheit theilweise aufheben, und in der Einheit mit sich, aber in der dem Andern aufgenöthigten Einheit setzen. Das Andere muß daher die Gewalt des Einen, des setzenden und thätigen Ich erleiden. Dieses Leiden ist aber immer wieder ein bedingtes, weil das Andere als ein Gegebenes von dieser seiner Position nie ganz verdrängt werden kann, also nach der Seite des Ansich immer ein Anderes bleiben muß, ebenso wie im Denken durch das Setzen eines Andern im Ich dieses letztere niemals ganz aufgehoben werden kann. Sobald dieses Ich aufgehoben würde, würde das Setzen eines Andern ebenfalls aufgehoben, und das Andere würde als solches gleichfalls nicht vorhanden seyn. Ebenso wird durch die entgegengesetzte Thätigkeit, in der das Ich als sich in einem Andern setzend erscheint, dieses Andere nicht aufgehoben, sonst müßte auch das Setzen des Einen in demselben oder diese setzende Thätigkeit selbst wegfallen. Gerade in dieser Wirkung auf ein Anderes will das Ich als ein für sich Bestehendes und daher einem Andern Gegenüberstehendes sich offenbaren. Mit dem Aufheben des Gegenüberstehenden würde daher auch das Fürsichbestehen oder mindestens die Aktivität und Wirklichkeit dieses Fürsich wegfallen. Es bleibt daher auch auf dieser Stufe der Thätigkeit das freie oder setzende Ich an

die Nothwendigkeit der Natur gebunden, und wird gerade durch dieses Band seine besondere Freiheit inne. Als besondere Thätigkeit ist daher das Vermögen des Einen über ein Anderes im Können unterschieden von der Thätigkeit des Denkens, ja im kontradiktorischen Gegensatze mit demselben.

§. 28. Die dritte Potenz jener Wechselwirkung im ein- und ausschließenden Gegensatze der beiden andern.

Durch das kontradiktorische Verhältniß des Gegensatzes zwischen Denken und Können, wird, weil es kein bloß ausschließendes und negatives seyn kann, vermöge des Gesetzes der vollkommenen Disjunktion eine dritte Potenz bedingt, welche von beiden ausgeschlossen beide in sich einschließt, und dadurch die höhere Einheit der beiden konträren Gegensätze bestimmt. Die quantitative Bestimmung des ausschließenden Gegensatzes wird durch Hinzufügung der dritten bestimmenden Größe zur qualitativen. Mit dem Denken und Können ist daher noch eine dritte Thätigkeit im Wesen des Menschen, die die Wechselwirkung des Natur- und Persönlichkeitsgrundes vollständig in sich darstellende Thätigkeit des selbstbewußten Handelns gesetzt. Das Handeln setzt beides voraus, das Denken wie das Können. Das Handeln wirkt ein Anderes in einem Andern; aber auch diese Wirkung ist nicht das Setzen des handelnden Ich in diesem Andern, sondern die Position der Freiheit in einem, nicht als Freiheit, sondern im Gegensatze von der Natürlichkeit, Andern. Im Handeln will die Freiheit sich selbst, nicht als Thätigkeit, sondern als wirkliche Einheit mit dem an sich Freien. Das Handeln fordert daher zum Können noch einen andern, weder im Aeußern als Gegensatz vom relativen Ich, noch in diesem Ich selbst liegenden Zweck. Im Handeln will die freie Thätigkeit nicht den Unterschied setzen, wie im Denken, um dadurch des Ichs als eines unterschiedenen gewiß zu werden, sondern sie will der Freiheit selbst in der Einheit mit dem an sich Freien, Erkennenden und Seienden, mit dem höchsten und absoluten Willen, der absolut frei ist, und in dem die menschliche Freiheit ihr wahres Seyn hat, gewiß werden. Ein solches Benützen des

Naturgrundes zur Bestimmung des Willens zu einem von Natur Andern, von Freiheit Nichtanderm, eine solche Vereinigung des Persönlichen mit einem gleichfalls Persönlichen mittels des an sich Natürlichen und Unpersönlichen kennt die Thätigkeit des Könnens noch nicht. Diese ist bloß das Setzen des Persönlichen in dem mit demselben verbundenen Unpersönlichen, und mittels desselben in dem überhaupt Unpersönlichen. Das Denken setzt ein Unpersönliches im Persönlichen, das Können ein Persönliches im Unpersönlichen, in beiden tritt das Unpersönliche als ein Nothwendiges dem Persönlichen gegenüber: Indem aber die Persönlichkeit nach der einen und nach der andern Seite dieses Andere sich unterordnet, kann sie in letzter Potenz in doppelter Beziehung die Nothwendigkeit des Naturgrundes gänzlich von sich ausschließen, oder sich demselben gänzlich ergeben, und die ganze Natur unter die Macht der persönlichen Freiheit beugen. Durch die gewollte Einheit oder den gewollten Widerspruch mit dem an sich freien göttlichen Wesen, indem der Mensch durch die Uebereinstimmung des persönlich relativen Willens, der an die gesetzte Natur gebunden ist, mit dem die Natur schaffenden göttlichen Willen sich zum Herrn über die Natur macht, oder im Widerspruche gegen jenen Willen, sich selbst setzen wollend als natürlichen Willen, der Natur als der Basis sich hingibt, und dadurch der Macht nach unter die Bande der Natur verfällt, und eigentlich negirt, was er poniren wollte, offenbart sich die Freiheit des persönlichen Wollens von der Natur. Darin liegt die an sich gegebene Willensfreiheit, die Wahlfreiheit, dem einen oder dem andern Grunde sich hingeben zu können. Damit aber diese Freiheit hervortrete, muß sie auch in der Zeitlichkeit sich offenbaren. Die Freiheit zu handeln fodert die Wirklichkeit, die eine subjektiv-objektive ist. Zu dieser Wirklichkeit muß abermals die doppelte Voraussetzung des Denkens und Könnens als der subjektiven und objektiven Möglichkeit der rein persönlichen Thätigkeit hinzugedacht werden. Das Können steht also dem Handeln eben so gegenüber, wie das Denken. Beide sind nothwendige Voraussetzungen des Handelns, und müssen für sich zum Gegenstande der Erkenntniß

gemacht werden, ehe die Philosophie zur Bestimmung der Freiheit des Menschen im Handeln gelangen kann. Wenn aber das Denken zum Objekt der Erkenntniß gemacht wird, so ist mit diesem Objekte dem Subjekt eine an sich subjektive Thätigkeit zum Gegenstande gegeben. Das Können dagegen liegt als objektiv wirkende Thätigkeit, als das Setzen eines Einen in einem Andern, und zwar des an sich Innern in einem Aeußern, außer dem Kreise der bloß subjektiven Thätigkeit. Es kann also auch nicht als bloße Thätigkeit aufgefaßt werden, wie das Denken.

b) Die Kunst als vollendete Einheit der dem Können zu Grunde liegenden Gegensätze.

1. Mittelbare Einheit von an sich gesetzten Gegensätzen.

§. 29. Wechselwirkung des freien und unfreien Grundes der menschlichen Natur.

Die Denklehre betrachtet das Denken als in der Thätigkeit selbst erkennbar, weil es eben im Erkennen als thätig seiend sich offenbart. Dagegen kann das Können in seiner Eigenthümlichkeit nicht als mit demselben in der Bewegung eins seiend betrachtet werden. Eine Wissenschaft des Könnens gibt es nicht in dem Sinne, wie eine Denklehre. Hier muß die Thätigkeit als solche vom Denken ihrer Eigenthümlichkeit überlassen werden, und kann erst Gegenstand des Denkens werden, wenn sie mit ihrer Thätigkeit zu Ende ist. Es muß daher an die Stelle der Thätigkeit das Resultat selbst getreten seyn, in seiner Einheit des Könnenden und Gekonnten als Werk des Könnens, um dem Denken als selbstständige Bewegung des Menschen offenbar zu werden; das Können muß sich nicht als wirkend, sondern als Werk des Könnens, als Kunstwerk objektiv hinstellen, um zum Bewußtseyn der vorausgehenden Thätigkeit zu kommen. Das Können, in soferne es selbst wirkend, frei von der Beimischung anderer Thätigkeit für sich hervortritt, gibt den Gegenstand der Erkenntniß in seiner Besonderheit und in dem Fürsichseyn des Könnens. **Die Kunst ist die an den Gegenständen, an der Unpersönlichkeit sich**

offenbarende Macht des Könnens, in so ferne dieses zur vollen Wirkung des Setzens des Freiheitsgrundes an dem Naturgrunde gelangt. Jede Hemmung und Störung muß dabei von vorneherein ausgeschlossen, und daher alles, in welchem das Können als Macht des Innern über das Aeußere sich nicht ungehindert aussprechen kann, von der Kunst als solcher getrennt werden. In der Kunst tritt eine unmittelbare Einheit des Persönlichkeitsgrundes mit dem Naturgrunde, hervorgehend aus dem Bedürfniß des Ich's, sich in einem Andern zu poniren, ein. Das Natürliche gehört daher unmittelbar mit zur Kunst, als der unmittelbaren Offenbarung des thätigen Ich's in einem Andern. Die Natur ist nicht bloß Mittel der Kunst, wie in der Handlung, sondern Organ derselben, den Geist wesentlich verhüllender und offenbarender Leib. Die Kunst als menschliche Thätigkeit beruht, wie jede der beiden andern den Menschen als solchen in seinem Fürsichseyn bestimmenden Thätigkeiten, auf der Einheit der in der menschlichen Natur zusammentreffenden Gegensätze des Endlichen und Unendlichen. Im Denken wird das rein Menschliche durch die in der persönlichen Bewegung sich aussprechende Freiheit in erster Potenz offenbar. Das Unendliche erscheint aber auf dieser Stufe dem Menschen bei- und nicht innewohnend. In der Kunst aber erscheint das Unendliche nach dieser ersten Befreiung von der bloßen Schranke der Endlichkeit als wirkend auf ein Andres durch die Natur hindurchwirkend, und auf ein Andres sein Bild übertragend.

2. Vermittlung dieser Einheit.

§. 30. Nothwendige Abstufung dieser Vermittlung.

Die Kunst als Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen geht aus dem Gegensatze hervor, welcher Gegensatz als möglicher Anfang eines für sich bestehenden eine nothwendige und wirkliche Einheit über jener möglichen zuläßt, und zu seinem vollendeten Bestande fordert. Es wird also für die Darstellung der Kunst in ihrer Eigenthümlichkeit eine dreifache Bestimmung gegeben werden können. Die mögliche Einheit jener Gegensätze fodert die

nähere Bestimmung derselben an sich, und bezieht sich auf den Inhalt der Kunst überhaupt; die nothwendige Einheit jener Gegensätze fodert die Darstellung der Bedingung des Zusammentreffens derselben, und bezieht sich auf die Form der Kunst; die wirkliche Einheit wird Inhalt und Form zusammenfassen, und das in beiden zugleich sich aussprechende Ziel der Kunst besprechen.

3. Wirkliche Vermittlung.

a) Erste Vermittlungsstufe. Mögliche Einheit jener Gegensätze.

§. 31. Die Kunst als Ausdruck des Geistes in der Natur überhaupt.

Die erste und mögliche Einheit der in der Kunst vorausgesetzten Gegensätze liegt in der Beziehung dieser Gegensätze selbst. Indem die Kunst als die zwischen Denken und Handeln mitten inneliegende Wechselwirkung des persönlichen mit dem unpersönlichen Grunde des menschlichen Wesens erscheint, wird dadurch die Stellung jener beiden Gegensätze an sich bestimmt. Seiner Möglichkeit nach besteht daher der Anfang der Kunst in der Vereinigung der das relative Leben durchziehenden Gegensätze überhaupt. Damit ein relatives Leben entstehe, muß das an sich Lebendige und Lebengebende mit dem an sich Leblosen sich befinden. Das Unendliche strebt daher in dem Relativen sich in dem Besondern zu offenbaren; der Geist sucht sich den die besondere Offenbarung seines allgemeinen Wesens aussprechenden Leib. Das Allgemeine, um ein Bestimmtes und Lebendiges zu werden, verläßt das an sich Unbestimmte, und wird ein Besonderes. Allein wenn das Allgemeine ein Besonderes werden soll, darf es darum nicht aufhören, ein Allgemeines zu bleiben, und wenn der Geist sich beleibt, bleibt er ebendadurch nichts destoweniger Geist, sonst hat er nicht sich beleibt. Dem relativen Geiste muß aber nothwendig das Bestreben innewohnen, sich in der Besonderheit auszusprechen, weil er von Natur aus der Absolutheit nicht mächtig nur des Endlichen, und im Endlichen seiner selbst als eines Andern, doch nicht ganz Endlichen, mächtig werden kann. Die Kunst ist daher nur beziehungsweise ein Schaffen.

In der Kunst sucht der relative Geist sich auszusprechen, er sucht den entsprechenden Ausdruck des im Absoluten nicht seyn Könnenden; es ist kein Sprechen: „Es werde!“ sondern ein Aussprechen des Innern, in so ferne dieses selbst erst ein werdendes ist, selbst seine Totalität und das Selbst seiner Natur erst konstituiren lernen muß. Es treibt daher den Geist allerdings, das Andere zu gestalten, aber dieses Andere muß bereits vorhanden seyn. Ohne ein Anderes, Gegenüberstehendes ist keine Kunst. In der Kunst muß der Geist, um sich auszusprechen, um den Ausdruck seiner selbst zu finden, an ein Aeußerliches, an eine Natur sich anknüpfen, und ist durch sie bedingt. Die Kunst ist allerdings auch ein Sprechen des Geistes, Ausdruck des innern Lebens. Dieser Ausdruck ist ein unmittelbares Ergreifen eines Andern, und Zurechtlegen desselben nach dem innern Gesichte. Der Stoff muß als fügsam sich erweisen, und dem Innern dienen. Nach dem Grade dieses Dienstes mißt sich die Stufe der Kunst. Zwei Gegensätze, die an sich eins sind durch die Macht des in sich lebendigen Geistes, bilden den Inhalt der Kunst. Der Geist sucht also die höhere Freiheit innerhalb der Natur durch die gestaltende Herrschaft über die Natur, dadurch, daß er sie zum Ausdruck seines innern Lebens und seiner eigenen Thätigkeit und Lebenskraft macht. Beide, die Idee und die Materie oder der äußere Stoff, sind also in der Kunst aneinandergebunden, und die Kunst ist die in der Materie, in irgend einem äußern Stoffe sich unmittelbar offenbarende Macht des Geistes, das Umwandeln des Aeußern zum Bilde des Innern, das Sprechen des Geistes durch den Stoff. In der Kunst wirkt das Unendliche durch das Endliche, und gibt Zeugniß von seinem Hindurchgehen und zeitlichen Beleiben oder Bleiben in demselben.

β) Nothwendige Einheit jener Gegensätze in der Form.

§. 32. Die Kunst überhaupt als schöne Kunst.

Indem der Leib dem sich in demselben offenbarenden Geiste unmittelbar und ohne Widerstreben gehorchen muß, wenn sich das Können als vollkommen des Stoffes mächtig offenbaren soll, so

geht daraus für die Kunst die an sich bestehende Nöthigung hervor, schöne Kunst zu seyn. Das Leben des Geistes besteht in innerer Einheit und Macht über jede Verworrenheit und Unbestimmtheit des äußern Lebens. Ist die Kunst wirkliche Macht des Geistes, so darf die Ungefügigkeit des Stoffes nirgends in ihren Wirkungen zum Vorschein kommen. Es muß also das Aeußere dem Innern vollkommen entsprechen, das Innere muß eben in dem Aeußern zur wirklichen Darstellung seiner selbst gelangen. Diese vollkommen entsprechende Darstellung eines Innern im Aeußern, so daß sie zur subjektiven Empfindung gelangt, nennen wir das an sich Schöne, die unmittelbare Einheit des Innern und Aeußern, das Erscheinen des Innern im angemessenen Ausdruck seiner selbst, was eben dadurch, daß es an sich wirkend auf ein Objekt geworden ist, zur subjektiven Empfindung, zur Rückwirkung auf das geistig und leiblich zugleich wahrnehmende Subjekt geeigenschaftet ist. Die Schönheit besteht also wesentlich in der Form. Das empfindbare Zusammentreffen des Innern mit dem Aeußern schwebt uns als Urbild menschlichen Könnens, als Schönheit vor. Wie wir von der Wahrheit sagen, sie sei, als menschlich erkannte, die im Subjekt gewonnene Einheit der Idee mit der Vorstellung, oder des Subjekts mit dem Objekt, so müssen wir von der Schönheit sagen, sie sei eben diese Einheit in ihrer wahrnehmbaren Erscheinung. Durch das Denken wird die Beziehung des Aeußern zum Innern ermittelt, durch die Kunst die Wirkung des Innern auf das Aeußere, und durch diese wird die Rückwirkung auf die vom Aeußern herrührende Empfindung hervorgebracht.

§. 33. Relativität der Schönheit in der Kunst.

Das Schöne gehört als bestimmte Einheitsform der Wechselwirkung eines persönlichen und unpersönlichen Grundes dem Reiche der Relation und des menschlichen Bewußtseyns an. Das Absolute ist an sich weder schön noch unschön, sondern nur die absolute Macht, sich einem Andern zu offenbaren, und in dieser Offenbarung einem nicht-unendlichen Wesen gegenüber die Quelle der

Schönheit. Die Urform alles Offenbarens des Geistes in bestimmter Verleiblichung ist zugleich Verhüllung des unendlichen Grundes. Der Unterschied zwischen der Offenbarung des göttlichen Geistes in der Schöpfung und des menschlichen in der Kunst besteht also wesentlich darin, daß Gottes Offenbarung die höchste Schönheit in ihrer Möglichkeit aufschließt, und nicht in seinem Wesen eine bestimmte äußere Form hat, also über der Schönheit thront, dagegen des Menschen Natur an die Form gebunden ist, und das Geistige nur als Schönes in der Beziehung der unmittelbaren Offenbarung seiner selbst fassen kann. Den Inhalt des geistigen Wesens, in sofern er menschlich faßbar ist, erfassen wir als das Wahre, seine Form als das Schöne. Beide Beziehungen entspringen derselben Wurzel, bleiben aber als Offenbarungsweisen des Unendlichen im Endlichen verschieden. Die eine Richtung bezeichnet die aus dem Endlichen zu abstrahirende unendlich begründende Ursache des Endlichen; die andere die aus dem Unendlichen hervorgehen müssende begründete Erscheinung des Unendlichen.

§. 34. Die Relationen der Schönheit in der Kunst.

Indem in der Kunst das Endliche und Unendliche sich wechselseitig durchdringen und in der wirklichen Einheit beider nach ihrer wahrnehmbaren Form die Schönheit erzeugen, müssen aus dieser wechselseitigen Beziehung beider zu einander auch verschiedene Verhältnisse des Kunstschönen entstehen. Das Schöne erscheint darum als Form des Geistes im Leibe in verschiedener Gestalt seiner Wirklichkeit; in erster Stufe der Wechselwirkung des Endlichen und Unendlichen erscheint das Kunstschöne als überwiegende Macht des Unendlichen, der nichts im Endlichen ganz entspricht, und die alle Form blos als Bedeutung eines Andern nimmt. Auf dieser Stufe erscheint das Schöne als ungenügendes Zeichen eines Höhern, das sich im Niederern zu offenbaren sucht. So entsteht das symbolisch Schöne. Auf zweiter Stufe ist das Schöne in sich selbst genügsam ruhend geworden, wenn es das Ewige, ...n im Subjekt beschränkt aufgefaßtes, in dieser Beschränkt-

heit wieder gibt, und in dieser Darstellung eines beziehungsweise Allgemeinen, die Einzelnheit und ihre Mängel in der vollendeten Gestalt aufhebt. Die Gestalt ist hier der Kunst das vorherrschend Wesentliche, und der durch sie dargestellte Geist nur in sofern von Bedeutung, als er darstellbar ist. So entsteht die plastische Schönheit. Auf dritter Stufe endlich strebt der Geist nach der doppelten Wirkung jener beiden Grundrichtungen. Die Gestalt ist nicht blos Etwas, sondern bedeutet auch wieder Etwas, und ist nur in soferne Etwas, als sie Etwas bedeutet. Das höchste Gefühl der Wechselwirkung des in der Darstellung zu sich selbst kommenden darstellenden Geistes mit der die Darstellung bedingenden Schranke und Form tritt hervor, und vollendet in dem einen das andere. Die Kunst erzeugt in dem Allgemeinsten das Besonderste und Individuellste, und erhebt eben dieses in voller Reinheit des Persönlichkeitsgrundes zum allerallgemeinsten. So entsteht die ideale Schönheit. In dieser letzten Stufe ist der Gegensatz zwischen dem doppelten Grunde des geistig allgemeinen und des natürlich partikularen Lebens versöhnt, und die Kunst in sich vollendet. Es liegt im Wesen der Form, für sich Etwas zu seyn, aber die Form ist nur dadurch für sich, daß sie zugleich in einem andern als in ihrem Grunde ruht, und aus demselben als Negation des Grundes hervortritt, und dadurch den Grund als allgemeinen Faktor ponirt, weil sie ihn in sich als besondern aufhebt. Das Vorherrschen des Grundes gibt die erste, das Vorherrschen der Besonderheit die zweite, und die volle Wechseldurchdringung beider die letzte Stufe der Kunstentwicklung.

γ) Wirkliche Einheit jener Gegensätze.

§. 35. Die Kunst als bildende Kunst.

Weil der menschliche Geist das Bewußtseyn seines ewigen Ursprungs nie verlieren kann, und in der Endlichkeit doch das Unendliche ahnet und findet, so strebt er mit aller Macht darnach, dieses, was er fühlt, auszusprechen, und irgend einen Ausdruck zu finden für das in ihm herrschende Wort des ewigen Lebens. Der

Mensch will seine Gottähnlichkeit in der Herrschaft über die äußere Natur in dem Durchschauen und Durchbilden der Form offenbaren. Er ist geschaffen nach dem Bilde Gottes, und darum selbst ein schaffendes und bildendes Wesen. Nun vermag der Mensch nicht Alles aus Nichts zu machen, er ist nicht Schöpfer, wie Gott, aber er ist als persönliches Wesen Bildner und Gestalter des äußern Lebens, nicht von Anfang an, sondern inner dem Anfang der Zeit, um über dem Anfang zum Anblicke des anfangslosen Prinzipes im Anfange, zum Anblicke des Ewigen im Zeitlichen zu gelangen. Auch er schafft sich daher ein Bild und Gleichniß seiner selbst, wie er zum Bild und Gleichniß Gottes geschaffen ist. Die Kunst ist an sich bildende Kunst, so wie sie schöne Kunst ist.

§. 36. Zweck der Kunst.

Gehört es zum Wesen der Kunst, das Bestreben des Geistes, ein Bild seiner selbst außer sich hervorzubringen, zu realisiren, und vermag der Geist dieses nur durch Bilden und Umgestalten eines an sich Gegebenen außer ihm, so kann es keinen andern Zweck der Kunst geben, als den, ein Bild des innern Lebens im Aeußern hervorzubringen. Dieser Zweck ist ein an sich dem Unendlichen entspringender, also auch ein in sich genügender Zweck. Ein moralischer Zweck verändert den ganzen Standpunkt der künstlerischen Thätigkeit des Menschen. Die Kunst sucht nur ein Bild des Geistes hervorzubringen, dieses Hervorbringen selbst ist ihr Zweck. Dieser Zweck ist an sich weder moralisch, im ausschließenden Sinne dieses Wortes, noch unmoralisch, er liegt außer dem Gebiet der Moral. Daß ein moralisch tüchtiges, energisches Leben des Geistes, in soferne es mit der gesteigerten Anschauung des ewigen Lebens im persönlichen Bewußtseyn zusammenhängend ist, auf die Kunst rückwirken kann und muß, und daß eben so in der wahren Kunst das sittliche Gute an sich nicht beleidigt werden kann, da beide in ihrem Grunde derselben Quelle entströmen, wird dadurch nicht geläugnet, vielmehr in seiner höchsten Instanz bejaht. Eben weil die Kunst in ihrer eigenthümlichen und selbstständigen Entfaltung eine persönliche Thätigkeit ist, fordert sie in ihrer innersten

Wurzel das persönliche Bewußtseyn selbst, und somit alle mit demselben wesentlich zusammenhängenden Potenzen. Als selbstständige und eigenthümliche Thätigkeit kann sie dieß aber nicht an sich, ohne ihre Eigenthümlichkeit zu verlieren, und dadurch gerade die Wurzel selbst zu schwächen. Alle moralischen Anforderungen an die Kunst, in soferne diese von einem einseitigen moralischen Bewußtseyn ausgehen, und die Form des Sittlichen auf die Form der Kunst anwenden, sind daher nur unzureichende und auszehrende Bestrebungen, die ihre eigene Schwächlichkeit und Armseligkeit zum Maßstabe fremden Eigenthums machen, und als wahrhaft revolutionäre Bestrebungen das für sich Bestehende angreifen, statt an ihrem eigenen Wachsthum zu arbeiten. Diese subjektive Dürftigkeit ist der Dornstrauch, der den übrigen Bäumen zuruft: Kommet alle unter meinen Schutz, ich will euer König seyn!

§. 37. Rückwirkung der Kunst auf die Bildung des Menschen.

Die Kunst muß rein bildend seyn, und indem sie das Aeußere bildet zum Gleichniß und Ausdruck des Innern, bildet sie eben dadurch den Menschen, indem sie das Innere und die Sehnsucht nach dem Ewigen lebendiger erregt, die Aeußerlichkeit in ihrer an sich seienden Ohnmacht offenbart, und zeigt, wie alles Aeußere und alle Natur und alle Gestalt nur Etwas ist, in soferne es die Hülle eines Andern ist, und dadurch den Sinn des Menschen zur Liebe für das Höhere entflammt, ja eben diese Liebe durch die Schönheit weckt und nährt, weil in wirklicher Empfindung des an sich Schönen ein beseligendes Gefühl den Menschen durchzieht, das ihm die Macht des höhern und geistigen Lebens offenbar macht, und zu der Erkenntniß der Hoheit des Göttlichen die lebendige Empfindung hinzufügt, von der die Liebe ihre Beseligung nimmt. So sollen wir das, was wir nicht sehen, lieben lernen durch das, was wir sehen, und wenn die Kunst nicht diese Liebe in uns erweckt, so hat sie ihre höchste Wirksamkeit verfehlt, entweder weil sie selbst von der Bahn der wahren Schönheit abgewichen ist, oder weil wir unsere Empfindung für das wahrhaft Schöne verschlossen haben. Soll aber das Nützliche

Zweck der Kunst werden, so muß entweder der Begriff des Nützlichen verändert werden, oder die Kunst muß aufhören zu bestehen. Die Kunst als ursprüngliche Thätigkeit im Menschen kann durchaus keiner andern Einheit untergeordnet werden, als der idealen Einheit der menschlichen Thätigkeit überhaupt, die sie in ihrer für sich vollendeten eigenen Weise darstellt. Allerdings ist sie also vom höchsten Nutzen für die Menschheit überhaupt, eben so, wie die reine Wissenschaft; aber sie ist ebensowenig einem partiellen Zwecke eines besondern Nutzens unterthan, als diese. Der Menschheit selbst aber ist sie als Ausbildung einer dem Menschen wesentlich innewohnenden Grundkraft, mit deren Entwicklung das menschliche Bewußtseyn in ihrem innern Bestande fortschreitet und die ihm anvertraute Macht der Herrschaft über die Natur ausbreitet, unentbehrlich, und mit ihrer Ausbildung wesentlich zusammenhängend. Die Stufe der Kunstbildung wird daher stets auch eine wesentliche Stufe der Menschenbildung seyn, und aus der geistigen Macht der Kunst und Wissenschaft läßt sich jederzeit ein sicherer Schluß auf die geistige Stellung, auf die Bildung einer Zeit und eines Volkes machen; ja die Zeit selbst wird ihre Menschen an der ihnen zugänglichen Form der Kunst heranziehen, und indem die Menschheit bildend die Natur beherrscht, bildet sie sich selbst.

c) Zusammenhang der Kunst mit der allgemeinen Entwicklung der Menschheit.

§. 38. Die Kunst als ursprüngliche Aufgabe der menschlichen Thätigkeit.

Es ist die Aufgabe des Menschengeschlechtes vom Anfang, den Garten Gottes zu bebauen, und vermöge dieser Aufgabe ist dem Menschen die Herrschaft über die Natur übertragen. Jede Herrschaft aber besteht nur in Macht und Erkenntniß. Das Gebiet, das der Geist überschaut, kann er möglicher Weise auch beherrschen. Die allgemeine innere Herrschaft der Idee macht ihn fähig, sie nach außen in Wirksamkeit treten zu lassen. Je höher die umfaßte innere Anschauung steht, und je mehr sie mit dem persönlichen Bewußtseyn der Menschen sich geeinigt hat, je inniger

sie von der Menschheit umfaßt ist, um so weiter wird die Herrschaft des Geistes sich erstrecken, um so mächtiger wird sie sich aussprechen. Jede Herrschaft aber hört auf mit der Revolution. Wird einer der beiden Gegensätze für sich gewaltig, so ist die Kunst verschwunden. Die Idee kann nur sichtbar werden durch die Verbindung mit dem Stoffe. Ein Ueberwiegen des Stoffes läßt das Gefühl der Ohnmacht des Geistes entstehen, und wirkt gerade das Entgegengesetzte. Ein Ueberwiegen der innern Anschauung ist so lange nicht Kunst, als es ihr an der geeigneten und entsprechenden Form der Darstellung gebricht. Die objektive Spenderin der Idee, die Religion, und die subjektive Vermittlerin derselben, die Wissenschaft, hängen folglich allerdings mit der Kunst enge zusammen, sind aber keineswegs diese selbst. Beide müssen erst zur innigsten Einheit mit dem Gefühle vorgedrungen seyn, ehe sie bildend aus dem Menschen herauswirken können. Ein blos äußeres Unterwerfen der bildenden Kunst unter eine von beiden hebt die Eigenthümlichkeit der Kunst auf. In der Kunst soll der Geist sich des Bildens und Schaffens, soll der Macht über die äußere Natur an sich, soll seiner Herrschaft über die Form sich erfreuen, und sich daher nicht als dienend einem andern Zwecke, als Knecht fühlen. Zwar ermächtigt und berechtigt den Menschen nur die unmittelbare Herrschaft der Idee in ihm, die sich nach außen vergegenwärtigen und verleiblichen will, als bildender Künstler seine Macht über die Natur und ihre Gestalten zu offenbaren, aber diese Herrschaft ist auch das vollgültige Zeugniß seiner Berechtigung nach außen. Indem der Mensch diese Durchdrungenheit seines Innern von einem andern Leben, von einem idealen Hauche fühlt, das er außer sich nicht erkennt, faßt ihn die Weihe der Kraft, diesen wehenden Geist einem Stoffe einzuhauchen, und das, was unbewußt ihn drängt und erfüllt, in ein Anderes überzutragen, um es erst recht zu besitzen, und es als ein objektivirtes, als ein sichtbar oder wahrnehmbar gewordenes zu lieben. Was liebend in ihm weht, dem sucht er Leib und Leben zu geben, um es außer sich zu lieben. Mit diesem Bilden nach außen hat er das ihn beherrschende herrschend ge-

macht über ein Anderes, und es dadurch sich und der Menschheit als ein wirkliches Bild des Geistes gewonnen. So gestaltet und bildet er, bis das Aeußere das innen lebende Urbild darstellt; er ist ein geistiger Visionär, dem das Ewige nicht in abstrakter Begriffsform, gewonnen aus der Reflexion über das Zeitliche, sondern in konkreter Schönheitsform vorschwebt, und der nun das innerlich Geschaute, das aus der unmittelbaren Correspondenz des ins Unendliche schauenden Geistes das Maaß des an sich Unendlichen in sich gefunden, und es darum nach außen nachzubilden versucht. Aus dem schäumenden Meere des Unendlichen, das innen aus dem freien persönlichen Lichtleben an das dunkle Ufer des begrenzten Naturlebens anschlägt, zeigt sich ihm die goldene Aphrodite, die Göttin Urania in sichtbarer Gestalt. Das innerlich Geschaute aber läßt ihn nicht ruhen. Er hat das Leben in seiner bildenden Gewalt gesehen, und will nun bildend das Leben beherrschen. Darum bildet und übt sich der Meister, „und kann sich nimmer genug thun," denn nicht mit dem ersten Schlage wird das Urbild in dem versuchten Nachbilde vollendet sich zeigen, sondern zum innerlich Erschauten muß dann erst die Meisterschaft nach außen sich fügen, bis aus beiden das neue Werk hervorgeht.

II. Das Können in seiner subjektiven Bedeutung.

Der Künstler.

§. 39. Allgemeine Ueberſicht.

Die Verwirklichung der innen wohnenden Kraft des Geistes nach außen führt in ihrer Objektivirung durch die Rückwirkung auf die subjektive Empfindung wieder zum Menschen zurück, als dem wesentlich Könnenden. Je nachdem er nun aber wieder als allgemein könnend, als die mögliche Herrschaft besitzend betrachtet wird, oder diese Herrschaft in ihrer innern Nöthigung hervortretend den Menschen zum sonderheitlich Könnenden, zum eigentlichen Künstler macht, oder endlich die in die sondertheitliche Masse hervorgetretene Kunst die bewußte Einheit des Könnens mit der Persönlichkeit als allgemeines, aber nur im Bewußtseyn gemessenes Gut

der Menschheit erscheint, so entstehen abermals drei verschiedene Stufen des Vergleiches der Kunst an sich mit dem könnenden, die Kunst besitzenden Menschen; die erste betrachtet den Menschen als für die Kunst überhaupt empfänglich, als die Kunst besitzen könnendes Subjekt; die zweite unterscheidet den die Kunst in Wirklichkeit übenden, den eigentlichen Künstler; die dritte den die Kunst in ihrer bewußten Einheit mit dem Geiste Verstehenden, den die Kunst als ein Gegebenes Genießenden, und daher wahrhaft Besitzenden.

a) Subjektivität der Kunst überhaupt.

1. Subjektive Bedeutung des Schönen.

§. 40. Das Schöne in seinem Zusammenhange mit der relativen Natur des Menschen.

Objekt der bildenden Kunst ist das Schöne in seinem Unterschiede vom Wahren und Guten. Jede Verwechslung dieser drei Grundrichtungen der rein menschlichen Thätigkeit führt zur Verwechslung des Menschen mit Gott oder der Natur, zur Läugnung seiner Freiheit oder seiner Natur. Nur in Gott ist der Wille identisch mit dem Seyn. Gott allein ist absolutes Seyn, und also Bestimmung seiner selbst. Er hat keine Grenze, als seinen unbegrenzten Willen. Was er will, ist daher auch. Denken, Können und Wollen sind in ihm nicht getrennte Potenzen. Sein Wollen ist seine Macht. Aber der Mensch kann nicht Alles, was er will, und will nicht Alles, was er kann. Sein Wille ist ein ohnmächtiger und der Wille und die Macht sind im Menschen nicht 'an sich eins. Darum darf auch nicht der Maßstab der Moral an die Werke seines Könnens angelegt werden. Beide bewegen sich in verschiedenen Kreisen. Handelnd soll er das Gute wollen, könnend sucht er das Schöne darzustellen. Das Schöne ist daher nicht ein sittlich Gutes, sondern nur ein natürlich Gutes, ein Gutes außer der vollen Freiheit, ein Gutes, das sich nicht im Wollen, sondern im Mögen offenbart. Wie Gott von

der Welt schaffend sagt, und er sah, daß es gut war, so ist das durch die Kunst Darzustellende als Schönes „nothwendig gut.“ Nothwendig gut aber ist, was eigentlich nicht gut, aber auch nicht bös ist; was außer der Freiheit als ein so seyn müssendes, und weil diesem nothwendigen Zwecke Entsprechendes, als ein für diesen Taugliches und Gutes besteht. Das Schöne ist im Gegensatz mit dem Guten, in soferne dieses einen in Beziehung auf die im Handeln subjektiv wollende Freiheit des Willens außer der Handlung liegenden Zweck erfordert, das Können aber diesen Zweck in die Thätigkeit selbst hineinlegen muß, und der Zweck des Bildens nicht außer, sondern nur in der Thätigkeit selbst liegen kann. Der Zweck der Kunst ist nicht ein Zweck des Willens, sondern ein Zweck des Könnens und Mögens. Die Thätigkeit der Macht steht daher auch mit der des Willens in Beziehung auf den Zweck im einfachen disjunktiven Gegensatz. Das Schöne ist ebenso wenig das Gute, als es das Wahre ist. Das Schöne will nicht das Wahre an sich, sondern es will den Schein und die Täuschung. Das Schöne gibt ein Anderes für ein Anderes, gibt nicht das Innere, das Wesen an sich, sondern gibt dieses nur mittels eines Andern, das nicht das Wesen ist, sondern in dem das Wesen erscheint, und welcher Schein zwar nicht das Wesen ist, ohne den aber doch auch das Wesen nicht seyn könnte. Es steht sofort das Schöne zwar im einfachen Gegensatz mit dem Wahren, ohne deßwegen unwahr zu seyn, und eben so wenig ist das Schöne moralisch, aber es ist auch nicht unmoralisch. Das Wahre, das Schöne und das Gute sind Akte der Liebe zu dem Unendlichen, aber die Thätigkeit der Liebe ist eine an sich verschiedene nach dem Grade der Wechselwirkung des allein lieben Könnenden im Menschen; der Persönlichkeit nemlich als der möglichen Beziehung zu dem absoluten, schaffenden Wesen, mit dem natürlichen durch das Aeußere die innen wohnende ewige Liebe offenbarenden Grunde der Relativität des Menschen. Der Mensch kann lieben, weil er ein persönlich freies Wesen ist. Aber nur das Liebenswürdige soll seine Liebe erhalten, oder er verschwendet sie, und mit der Liebe seine höchste Bestimmung, die Seligkeit. Das Liebenswürdige für

den Menschen muß aber ein Erkennbares, also seinem Denken und seiner Empfindung nicht ganz Unzugängliches seyn. Um zu lieben muß der Mensch auch sehen oder fühlen können. „Wenn ihr den nicht liebet, den ihr sehet, wie werdet ihr den lieben, den ihr nicht sehet?" Das Liebenswürdige muß ihm erscheinen, aber der Schein muß ihm das Wesen verkünden, sonst ist er kein Scheinen. Was wäre uns die Sonne, würde sie uns nicht scheinen? Das Schöne entzündet also die Liebe im Menschen, sobald er in dem Schönen das sich offenbarende Wesen sucht. Das Schöne ist nicht an sich eins mit der Liebe, ebensowenig, als das nothwendig Wahre. Eine mathematische Formel mag an sich wahr seyn, ohne doch irgendwie liebenswürdig zu seyn. Die Liebe hängt daher allerdings zusammen mit dem Schönen und Wahren, aber sie ist eben, wie sie in beiden ist, doch keines von beiden an sich. Was in Gott eins ist, ist im Menschen ein differenzirtes und nur in der Relation bestehendes. Das Schöne in seinem Fürsichseyn ist demnach rein menschliche Potenz, in soferne es das relative Mittelglied zwischen dem Wahren und Guten ist. Der Mensch bedarf die Erscheinung, und findet das Wahre nur mittels der Erscheinung. Der Ausdruck des Wesens in der Erscheinung macht sie zum Schönen, und weckt die Sehnsucht nach dem Ewigen, weckt die Liebe. Indem aber das Schöne als rein menschlich objektiv besteht, kann auch die subjektive Thätigkeit, die das Schöne zum Zweck hat, nur eine rein menschliche seyn. Von den Werken Gottes heißt es daher nicht, weder daß sie wahr, noch daß sie schön waren, sondern: Gott sah, daß es gut war. In jenen Werken liegt nemlich die Bestimmung zu einem Andern; der Mensch aber, in soferne er als blos könnend, als Künstler seine Macht offenbart, ist blos mögend und könnend. Das Können als Bilden des Schönen hat nur den Zweck des Bildens ausschließlich. Es darf aber auch hinter diesem Zwecke nicht zurückbleiben, sondern wie es der einzige in der Thätigkeit selbst liegende Zweck ist, so muß er auch ganz erfüllt werden, weil sonst die Kunst gerade ihres eigenen Wesens beraubt, also als Nichtkunst gedacht würde, wollte man sie als hinter ihrem Wesen zu-

rückbleibend denken. Zu der persönlich natürlichen Thätigkeit des Menschen gehört es wesentlich, das Schöne zu wollen. In ihm lebt ein Ewiges, aber es lebt nicht an sich, sondern verbunden mit der Natur. Es muß daher dasselbe nothwendig darnach streben, sich in der Natur zu offenbaren, in die Natur hinauszuwirken, und diese als eine mit einer persönlichen Kraft vereinte zu fassen, und zum Ausdruck des Innern zu machen. Indem aber die Natur zum Ausdruck der persönlich lebenden Kraft gemacht wird, erscheint diese in einem Andern, nichts wollend, als erscheinen oder schön seyn. Das Schöne ist das Göttliche im Menschen, in soferne es natürlich, und als natürlich mit einem Andern verbunden erscheint, in soferne es darstellbar ist in diesem Andern. Das Göttliche erscheint als ein Relatives, als Menschliches im Schönen, in soferne es durch den Menschen an einem Andern offenbar werden kann. Es entzündet die Kunst sich am Funken des Göttlichen im Menschen, und entzündet diese Sehnsucht nach dem über die Natur absolut herrschenden Göttlichen. Es ist das Göttliche in der Relation, aber in bestimmter Relation der durch das Göttliche im Menschen über das Natürliche herrschenden Macht des Geistes.

§. 41. Das Schöne im Zusammenhange mit der Subjektivität dieser relativen Natur.

Indem die Kunst als die Darstellung des relativ Göttlichen in der Natur erscheint, fördert sie neben der Objektivität nothwendig auch die Subjektivität, als das in der Darstellung mit dem Darstellbaren gleich nothwendige Darstellende. Wie die Erkenntniß aus der Einheit des Erkennbaren mit dem Erkennenden entsteht, so kann die Darstellung des Schönen nur hervorgehen aus der Einheit des darstellbaren Schönen mit einem das Schöne darstellen könnenden Subjekte. Dieser Darstellende ist aber ausschließlich der Mensch. Da das Objekt ausschließlich dem Menschen zugehört, und das Schöne als Offenbarung des Wesens im äußern Nothwendigen nur für den Menschen bestimmtes und unterschiedenes Objekt ist, so ist auch nur der Mensch Subjekt dieses Ob-

jekts. Nur der Mensch kann Künstler seyn. Wenn die Natur bildet, so sucht sie nicht in einem Andern sich auszusprechen, sondern der Ausdruck ist das Wesen. Die Natur ist das an sich Aeußerliche und ihr Wesen geht in der bildenden Thätigkeit auf. Wenn Gott bildet, so sucht er ebensowenig sich in einem Andern auszusprechen. Wenn Gott bildet, schafft er. Schaffend setzt Gott nicht sein Wesen, um seiner selbst in einem Andern gewiß zu werden; es ist kein Bedürfniß des Aussprechens seiner in einem Andern in Gott an sich denkbar. Das Sprechen Gottes als Bilden mag geschehen für ein Anderes, das seine Liebe erschaffen will, ohne es zu bedürfen. Gott ist das an sich Innerliche. Wie man den Menschen in seinem Fürsichseyn als denkendes Wesen bestimmen kann, so kann man ihn mit demselben Rechte ein könnendes Wesen nennen. Durch das Können unterscheidet er sich eben so sehr von allen andern denkbaren Objekten, wie durch das Denken. Mit dem Denken ist auch das Können in derselben Coordination gesetzt. Indem der Mensch ein denkendes Wesen ist, ist er auch ein könnendes, im unterscheidenden Sinne des Könnens. Durch das Denken ist die Relativität des Menschen und die Einheit des Göttlichen und Natürlichen in erster Potenz bestimmt; durch die Thätigkeit des Könnens wird dieselbe Relativität in einer andern Potenz ausgedrückt. Beide gehen aus der Wechselwirkung eines freien und nothwendigen Elementes hervor, die in einem Wesen zusammenwirken. Der Mensch ist als solcher ein könnendes Wesen, ein Künstler.

§. 42. Nothwendige Entfaltung der menschlichen Subjektivität durch die Kunst.

An sich ist jeder Mensch ein Künstler, eben so, wie er ein Denker ist. In ihm besteht das nothwendige Bedürfniß, die in ihm lebende Erinnerung des unsterblichen Lebens der freien Persönlichkeit zuerst durch die Vergleichung mit dem außer ihm Bestehenden zum Bewußtseyn ihres Unterschiedes, und dadurch ihres Fürsichseyns zu bringen durch das Denken. Der Mensch muß denken, um sich als Ich von dem Ich-Nicht und dem Nicht-Ich

zu unterscheiden. In dieser Unterscheidung liegt aber nur die bloße Position durch die Negation. Das Denken ist ein fortwährendes Negiren des Andern im Unterschiede des Ich. Negirend aber findet das Ich zugleich den nothwendigen Zusammenhang mit einem Andern, Aeußern, dem es verbunden ist. Von der Nothwendigkeit desselben sich frei zu wissen ist es nicht genug, dasselbe blos negiren zu können, sondern der Mensch muß darüber herrschen, er muß positiv auf dieses Andere wirken können, eben weil er es von sich unterscheidet. Jene Unterscheidung aber hat ein zweifaches Nicht-Ich gefunden, ein Nicht-Ich, das zwar ein Ich, aber nicht das relativ denkende Ich, also in soferne nicht das bestimmte, zum Bewußtseyn strebende menschliche Ich ist, und ein Nicht-Ich, das nicht blos nicht das subjektive, sondern überhaupt kein Ich ist. Während nun das erste dem persönlichen Bewußtseyn gegenüber steht, geht daraus eine Beziehung für das subjektive Ich hervor, welche als Verhältniß eines Persönlichen zu einem Persönlichen die Freiheit ganz in Anspruch nimmt, und eine Einheit zuläßt, die aus der freien Hingabe des Ich an jenes höhere Ich hervorgeht, wogegen das zweite Nicht-Ich als dem Ich gegenüberstehend eine nothwendige Beziehung zum relativen Ich behält, und dadurch eine nothwendige Reaktion des persönlichen Lebens gegen das Unpersönliche hervorruft. Diese Reaktion geht nun allerdings von der Freiheit aus, beruht aber zugleich auch auf einem nothwendigen Grunde, und ist darum in zweifacher Beziehung auch unfrei, indem sie an sich nothwendig, d. h. als Reaktion bedingt, und mit dem Wesen der relativen Freiheit zugleich gesetzt ist, und zugleich als Beziehung zu einem Unfreien an die Nothwendigkeit des Gegenstandes gebunden seyn muß. Der Mensch muß allerdings auch dem absoluten Persönlichen gegenüber seinem Willen eine bestimmte Richtung geben, aber der Inhalt des Willens ist ein an sich freier. Dagegen dem Nicht-Ich, der Natur gegenüber ist der Inhalt des Verhältnisses kein freier, und darum die entscheidende Macht nicht der Wille, sondern das Können. Diesem Unfreien gegenüber sehnt sich das persönliche Bewußtseyn im Menschen nach Befreiung von diesem

Grund durch die Herrschaft über denselben. Was ich nothwendig haben muß, von dem kann ich nicht an sich frei werden, sondern mich nur im Fürmichhaben desselben befreien, indem ich es bewältige. Wenn ich das Pferd reiten kann, bin ich frei von seiner mir entgegentreten-, sich gegen mich empören könnenden Macht; es ist mir gegenüber, aber es ist machtlos, und in sofern nicht für sich, sondern nur an sich, aber für mich. Der Mensch bedarf nun jenes Aeußere, um ein Ich zu seyn. Weil er nicht das Absolute seyn kann, so kann er nur seyn können, in sofern er an ein Aeußeres gebunden, ein relativ persönliches, ein mittels eines Andern wollendes, könnendes und denkendes Ich ist. Er muß daher jenes Nicht-Ich durch die Aufhebung des dem Ich gegenüberstehenden Negativen dem Ich unterwerfen, das Ich positiv auf jenes Nicht wirken lassen. Denkend negirt der Mensch jenes Nicht in doppelter Beziehung; könnend aber ponirt er das Ich in einfacher Beziehung der Macht, er fühlt sich über das eine Nicht-Ich, an das er mit Nothwendigkeit gebunden ist, erhaben, und macht es zum Ausdruck seines Ich. Sein beständiges Bestreben geht also dahin, das Aeußere von der Aeußerlichkeit zu lösen, indem er es zum Ausdruck des Innern macht, die Nichtigkeit jenes Nicht-Ichs aufzuheben durch die Eintragung des innern Schauens in jenes äußere Schau- und Sichtbare.

2. Die Kunst als unterscheidende menschliche Thätigkeit.

a) Der allgemeinste Ausdruck des Könnens im Menschen.

§. 43. Die Sprache als charakteristisches Merkmal der menschlichen Natur.

Das, was der Mensch innen findet, ist er genöthigt, um sich des Besitzes zu vergewissern, auch auszusprechen. Das Sprechen ist daher auch die erste Kunst des Menschen, der allgemeinste Ausdruck des menschlichen Könnens. Als Mensch muß der Mensch sprechen können. Mit der Sprache ist ein unterscheidendes Merkmal seiner Menschennatur gegeben. Eine Sprache ist jedem gegeben. Auch der Stumme spricht. Auch der Stumme muß sich einen Ausdruck, ein äußerliches Zeichen seiner Empfindung suchen.

Ist er zwar nicht im Stande, seine Zunge als Sprachwerkzeug zu gebrauchen, so ist er darum doch nicht ganz ohne die Macht der Rede. Er ist fähig, sein Gefühl durch Zeichen, durch Buchstaben- und Schriftsprache auszudrücken. Damit das Denken sich verwirkliche, muß es Sprache werden. Mit der Sprache ist ihm die Macht gegeben, zu erscheinen und zu wirken. Weil der Mensch denken kann, kann er auch sprechen. Das Denken ist auch in dieser Hinsicht wieder nothwendige Voraussetzung des Könnens, und ist zuerst Gedachtes. Zum Denken muß aber die Empfindung noch hinzukommen, damit es Sprache werde. Den Menschen muß es innerlich drängen, seinem innen Behaltenen den äußern Ausdruck zu geben, um es wirklich innen behalten zu können; denn nur das kann man wirklich behalten, was man wirklich halten kann. Nur was ich liebe, will ich behalten. Der Gedanke muß zum Gefühle werden, damit er Sprache gewinne. Mit dem Sprechen verbinde ich schon den bestimmten Zweck. Dieser Zweck, in sofern er blos die Darstellung der innern Thätigkeit im Auge hat, ist rein menschlich und wesentlich Zweck. Die Sprache an sich hat den wesentlichen Zweck, das innen Gefundene, das Liebgewonnene wirkend wirklich zu behalten, und darum seine Macht über das Nicht-Ich geltend zu machen, um es im Ich zu behalten. Die Conversation ist nicht der nächste Zweck des Sprechens. Nächster Zweck ist Ausdruck des Innengefundenen, der Innenfindung, der Empfindung.

β) Unterscheidung der Kunst im engern Sinne von der Sprache.

§. 44. Die Unmittelbarkeit als erstes Unterscheidungs-Merkmal.

Wessen der Geist sich bemächtigen kann, um es zum Ausdruck des innern Schauens umzubilden, dadurch spricht er. Der Stoff, in soferne er zum Ausdruck der Innerlichkeit des Menschen gemacht ist, und in äußerlicher Form die innere Empfindung zu offenbaren gezwungen werden kann, ist dienendes Glied der Kunst. So vielfach diese Macht über ein natürliches Stoffliches sich geltend machen kann, so viel gibt es besondere Arten des Sprechens als Ausdruck des Könnens, so viel gibt es Künste. Wo diese

Macht des Geistes über den Stoff nicht an sich hervortritt, und unmittelbar sich am Stoffe kund gibt, haben wir keine Kunst im eigentlichen Sinne vor uns. Ein schon Ausgesprochenes noch einmal auszusprechen ist keine wesentlich für sich bestehende Kunstform, sondern nur die Nachwirkung einer ersten Wirkung. Damit aber der Mensch dem Innern einen Ausdruck zu geben versuche, muß er sich von demselben durchdrungen und belebt fühlen, er muß dieses Leben als sein Leben und als ihn belebend empfinden, um im Gefühle dieser Lebensmacht dasselbe belebend auf ein anderes überströmen zu lassen. So wie aber der Mensch von irgend einem idealen Leben ergriffen ist, so wächst es auch unmittelbar drängend und sprossend aus ihm heraus. Es muß der Mensch das Empfundene unmittelbar walten lassen, und die Macht des Geistes über den Stoff wird sich glorreich offenbaren.

§. 45. Die subjektive Produktivität als zweites Unterscheidungsmerkmal.

Sobald in dem Menschen die Unmittelbarkeit des Gefühles sich einstellt, wird es auch mit produktiver Macht aus ihm herausströmen, und den äußern Stoff mit geistiger Gewalt ergreifen und unterjochen. Selbst der Denker fühlt diese schaffende Gewalt, sobald er über die bloße Reflexion hinaus in den Lichtkreis einer persönlichen, ursprünglichen und primären Lebensanschauung eingetreten ist. Alle die zerstreuten Parzellen des Wissens sammeln sich in solcher geistigen Ueberschauung zu einem organischen, aus sich herauswachsenden, sich selbst zum äußern Leben gestaltenden Ganzen. Es ist nicht mehr ein bloßes Zusammenstellen nach äußern Formen und Bildungen, sondern ein inneres Gestalten und Umgestalten. Der Geist ist produktiv und selbst schaffend geworden. Wer einen solchen innerlichen Lichtpunkt nicht erkennt, um den eine Welt von Gedanken als um einen tiefsten und innersten Grund sich sammeln mag, der „sitzt allerdings und leimt zusammen," aber die zusammengeleimten Theile werden nie zu Gliedern eines lebendigen aus einem allgemeinen Grunde hervorwachsenden Organismus. Sobald aber ein solcher innerer Lichtpunkt im denkenden Menschen aufgegangen ist, durch den er nun das Gegebene

im eigenen Lichte schaut, so wird die Gestaltung der Glieder von selbst aus dieser Einheit hervortreten. Sobald der Mensch an die Darstellung des Einzelnen geht, so wächst es und sproßt es von allen Seiten, und die einzelnen Anschauungen gehen als wesentlich nothwendige Glieder des Ganzen aus dieser Einheit hervor. Die allgemeinen Umrisse müssen dem Geiste vorschweben, die Gliederung des Einzelnen wächst ihm wie von selber zu. Der Geist schafft sie aus der Angemessenheit jener Lebenseinheit heraus. Der Künstler wird daher nie aus den Theilen das Ganze zusammenfügen, sondern das Ganze schauend in ihm die Theile als Glieder finden. Ist er der Allgemeinheit gewiß, so fügen sich die Glieder als wachsend hinzu. Dagegen will der Denkende des Einzelnen gewiß seyn, um daraus zum höchsten einigen Ganzen vorzudringen.

Diese Erscheinung der Produktivität des Gedankens gehört daher mehr dem Gebiete der Kunst, als dem des Denkens an, weiset aber zugleich auf die tiefe Harmonie hin, die zwischen beiden nothwendig bestehen muß. Nur ein wahrhaft neuer und origineller Gedanke wird jene produktive Macht in sich tragen, weil die Kunst als unmittelbare Darstellung des idealen Lebens gerade nur in dieser Unmittelbarkeit sich offenbaren mag.

§. 46. Die Ursprünglichkeit der Darstellung als drittes Unterscheidungsmerkmal.

Die Kunst ist stets ein neues und erstes, folglich auch ursprüngliches Aussprechen der Idee. Da wo eine innere Anschauung zum erstenmal in ihrer äußern entsprechenden Gestalt hervorgetreten ist, hat die Kunst zur vollen Wirkung und Wirklichkeit sich durchgerungen, und ist nicht einfaches Können, das seine Kraft erst übt, sondern wirkliche Kunst, die ihres Erfolges gewiß ist. Die Kunst ist darum stets ein ursprüngliches Bilden, kein bloßes Nachbilden und Nachahmen. Sie ringt nach dem adäquaten Ausdruck des innern Lebens, und wo sie diesen gefunden, steht sie als fertiges Kunstwerk da, und strebt von dieser errungenen Stufe nach einer höhern Anschauung, wo diese möglich ist, um, sobald ihr diese geworden, auch dieser die Leibhaftigkeit aus dem

innern Lebensgrunde zuwachsen zu lassen. Wo die Kunst einen schon fertigen Ausdruck der innern Anschauung blos wiederholt, ist sie aus ihrer Eigenthümlichkeit herabgesunken, und hat aufgehört, wirkliche Kunst zu seyn. Wenn in irgend einer Kunst nur noch Wiederholungen des schon Vollführten möglich sind, so ist die ganze Kunstform erschöpft, und die Kunst hat den vollen Weg ihrer Herrschaft durchlaufen, hat aufgehört, der lebendigen strebenden Gegenwart anzugehören, und ist nur als Vergangenheit bestehend. Der Begriff des bloßen Nachahmens hebt den des eigentlichen Könnens auf. Die Sprache ist daher zwar im höchsten Momente des ersten Ausdrucks der innern idealen Anschauungen des Menschen eine wirkliche Kunst, aber nicht als Mittel der Conversation in einer schon fertigen Sprache. In der Kunst kann nichts gelernt werden, als die Beschaffenheit des noch ungebrauchten brauchbaren Stoffes. Das Sprechen aber in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes ist eben so sehr Mittel der Eintragung der innern Anschauungen in den subjektiven Erkenntnißkreis des Menschen, als es Ausdruck dieses innern Lebens ist; ja selbst wo die Sprache dieses Letztere seyn soll, dient sie dazu mehr durch konventionelle Bestimmung und Einschränkung der Laute, als aus wirklich unmittelbarer Anfügung des Wortes zur innern Empfindung, und wird eben so oft, ja unzählbar öfter ohne wahre innere Empfindung angewendet, als sie der unmittelbare Ausdruck derselben ist. Sie ist meistens bloßes Mittel der Conversation oder Abstraktion, und Dienerin des Gedankens, nicht aber Bild und Leib des innern Lebens.

γ) Nähere Bestimmung der Kunst in ihrer subjektiven Bedeutung aus diesem Unterschiede.

§. 47. Die Kunst als wesentliche Manifestation des subjektiven Geistes.

Nicht jedes Sprechen ist Kunst, so wie nicht alles Können den emphatischen Namen Kunst verdient. **Kunst ist nur der unmittelbar sich verleiblichende subjektive Geist.** Nicht jeder, der etwas kann, ist schon ein Künstler, so wie ja auch nicht jeder, der überhaupt denkt, ein Denker im emphatischen Sinne des Wortes, ein Philosoph ist. **Zum Philosophen gehört**

wesentlich die Neuheit und Originalität seiner Gedanken, das Auffinden eines annoch unbekannten tieferen Grundes der Einheit der das Leben verwirrenden und die Anschauung trübenden Gegensätze. Der wahre Denker muß mit Absicht und Methode vorwärts schreiten, und einen bestimmten erklärenden Einheitspunkt erreichen, der bisher unbekannt, ihn nicht blos zum Nachdenker von Andern, sondern zum wirklichen Selbstdenker und Vordenker für Andere macht, und ist der errungene Höhepunkt seiner Thätigkeit für alle neu und wirklich annoch obschwebende Gegensätze lösend, so legitimirt er sich dadurch als Philosophen in der vollsten und schönsten Bedeutung. Wie aber nicht jeder, der denken kann, den Namen eines wirklichen Denkers im unterscheidenden und emphatischen Sinne des Wortes verdient, eben so wenig verdient jeder, der überhaupt etwas kann, den Namen eines Künstlers. Die Kunst tritt noch viel mehr in bestimmter Originalität hervor, als selbst der Gedanke, und nur wo das Können als ursprünglich erster und unmittelbarer Ausdruck einer idealen Anschauung sich vollständig verwirklicht, da erscheint die Kunst in ihrer unterscheidenden Herrlichkeit und Macht. Wo sie aber diese Macht nicht ungehemmt und unmittelbar an dem Stoffe offenbaren mag, da ist nicht sie selbst, die Königin gegenwärtig, sondern nur eine ihrer untergeordneten Dienerinnen.

3. Bestimmte Beziehung der subjektiven Thätigkeit des Könnens zur Persönlichkeit.

a) Vorherrschendes Verhältniß des persönlichen thätigen Subjekts im Können.

§. 48. Vorherrschende persönliche Beziehung in der natürlichen Anlage des Subjektes zur Kunst.

Alle Menschen sind Künstler der Anlage nach, aber nur wenige sind es der Wirklichkeit nach. Damit aus dem bloßen Können eine bestimmte Kunst werde, muß der Mensch die Höhe der innern Anschauung in sich unmittelbar gewähren lassen, und dieser so sehr mächtig werden, daß der Stoff sich willig unter seine Be-

handlung fügt. Der Mensch wird aber dieses innern Lebens mächtig dadurch, daß er es über sich mächtig werden läßt, daß er ohne weitere Reflexion und Vermittlung das innere Leben walten läßt, und ihm nirgends subjektiv und individuell hemmend in den Weg tritt. Die Individualisirung darf nicht im Menschen, sondern muß in dem entsprechenden Stoffe vorgehen. Es entsteht im Können gerade der entgegengesetzte Prozeß von dem des Denkens. Im Denken sucht der Geist ein Andres in sich zu setzen, in der Kunst versucht er sein Inneres an einem Andern zu offenbaren. Das Denken verinnerlicht das an sich Offenbare, die Kunst macht das an sich Innerliche offenbar. Das Denken, um ein Objekt subjektiv zu setzen, hebt eben diese Objektivität auf, die Kunst um das subjektiv Erschaute zu objektiviren, läßt eben diese Subjektivität zurücktreten. In der Kunst wird die Setzung des Ich an einem andern durch die Aufgebung der Individualität erreicht. Das individuelle Beziehen zum Objekte, das Reflektiren muß zurücktreten, damit die Macht des allgemeinen Lebens im Subjekte herrschen, und dadurch aus ihm heraustretend im Stoffe sich individualisiren kann. Der Künstler muß das rein Menschliche darstellen, in soferne dieses als Idee des Schönen, als darstellbare Anschauung des ewigen Lebens ihm vorschwebt. Er darf daher diese Allgemeinheit nicht durch individuelles Beschränken und Subjektiviren verkümmern. Je mehr er dieses innerliche Leben ohne Abstraktion und Individualisirung durch sich hindurch in die Natur hinauswirken läßt, um so mächtiger wird der lebendige Geist sich offenbaren. Der Künstler wird also nach Maßgabe dieses Sichhingebenkönnens an die Allgemeinheit des Aufgeschlossenseyns für jenes Wirken der Idee die Stufe erreichen, welche die ungehemmte Wirkung der Idee ihm erringen kann. Es ist der wahre Künstler ein von Natur aus begabter Mensch, ein Mensch, den die rein menschliche Kraft zur Entfaltung des an sich vorhandenen und dem Menschen an sich anvertrauten Pfandes der Herrschaft über die Natur drängt und treibt. Zum Künstler muß der Mensch geboren werden. Dieser Vorzug ist eine natürliche Gabe, die aber darum keineswegs nö-

thigend den Menschen beherrscht, und seiner Freiheit Eintrag thut. Vielmehr mag jeder die ihm angeborne Gabe, Bild und Wort zum Ausdruck eines allgemeinen Schauens gestalten zu können, gebrauchen oder mißbrauchen, verstehen oder unverstanden in verkehrter Weise anwenden, das wird immer in der Macht des freien persönlichen Willens liegen. Nicht jeder, dem die Anlage mitgegeben ist, versteht sie und bildet sie aus, und gebraucht sie zu seiner Beseligung und zum Glück der Menschheit. Nicht jeden, dem die Kunst des Bildens und Gestaltens angeboren ist, macht sie glücklich; vielmehr ist sie wie jede Gabe mit eben so viel Schmerz, als Freude, gepaart, ist eine stete Unruhe und ein nie ablassender Drang nach Darstellung, ist ein natürliches Bild des in jedem Menschen sich offenbarenden Dranges nach Glückseligkeit und Vollkommenheit. In so weit hat der Künstler vor dem Nichtkünstler nichts voraus, sein Loos ist nur ein rein menschliches, und eine im Besondern hervortretende Gestaltung der allgemeinen menschlichen Bestimmung, und auch der Künstler soll dieses Allgemeine in der ihm anvertrauten besondern Weise erreichen. Wie es den denkenden Menschen drängt, zu untersuchen und zu forschen, bis er aus den offenbaren Gegensätzen zu der erklärenden Einheit vorgedrungen ist, so treibt es den, in dem die entgegengesetzte Anlage des Könnens, des Bildens und Gestaltens vorherrschend lebendig ist, das an sich Eine in einer für sich bestehenden besonderen Gestalt darzustellen, den Stoff zu beleben durch Einhauchung des Geistes; und wieder andere sind berufen, in energischer Kraft handelnd und gebietend durch moralisches Uebergewicht auf die Welt einzuwirken, und sie nach ihrem Willen zu lenken und zu beherrschen. Die Thätigkeit ist verschieden; der Grund ist der gleiche, und das Ziel soll gleichfalls dasselbe seyn: Bildung des eigenen und des allgemeinen menschlichen Lebens zur lebendigen Festhaltung der wahren Freiheit.

§. 49. Vorherrschend persönliche Thätigkeit des Könnens im Gegensatze vom Denken.

Im Denken stellt sich der erste Schritt des Menschen zur Erhebung über den Naturgrund zur wahren Freiheit dar. Das ewige Moment der Persönlichkeit in ihm wird erweckt durch die Setzung eines andern, gegebenen, stabilen und an sich unveränderlichen Verhältnisses der Objektivität im Subjekte. Im Denken weiß er sich selbst bewegend, frei von dem bloßen an sich Seyn, vom blos bestimmten endlichen und zeitlichen Daseyn. Aber das Denken ist noch vorherrschend an die Nothwendigkeit des Daseyns gebunden, und von den Grenzen des Endlichen bezwungen. Das Denken ist nur die Abspiegelung eines Zeitlichen im unsterblichen Grunde der Freiheit. Das Können dagegen ist die Abspiegelung des unsterblichen Freiheitsgrundes im zeitlichen und endlichen Stoffe. In ihm ist die Freiheit vorherrschend. Das ewige Element der Freiheit des menschlichen Lebens erscheint im Denken dem Zeitlichen beiwohnend, im Können aber es durchwohnend und durchziehend. Der Ausgangspunkt des Denkens ist die Nothwendigkeit und das Gesetz, der Ausgangspunkt der Kunst ist die Freiheit und die setzende Macht. Das erste hat blos die Bewegung als Criterium des Lebens, das zweite, die Veränderung eines objektiven Zustandes, bezeugt die höhere Macht des Lebens, das nicht blos an sich beweglich, sondern eigentlich bewegend ist. Im Denken tritt daher das Erwerben selbst als Bewegung an sich, als das Charakteristische hervor; dagegen in der Kunst wird die Einheit eine schon vorhandene seyn müssen, und daher nur aus einer überwiegenden Richtung des persönlichen Lebens nach dieser unterscheidenden Bethätigung des Geistes hin erklärt werden können. Die Kunst ist anvertrautes Talent, das nicht jedem in gleichem Maaße zugemessen seyn kann, weil nur das menschheitliche Bedürfniß selbst die vorherrschend eine oder andere Grundrichtung hervorheben kann.

§. 50. Vorherrschend persönliches Verhältniß des Könnens in der menschlichen Entwicklung überhaupt.

Es kann Zeiten geben, wo der Zwiespalt vorherrschend ist, und die Menschheit offenbar an die Aufgabe angewiesen, in gewissenhaftem Fortschritte des untersuchenden Denkens die lebensvolle Einheit sich erst zu erringen. In solchen Zeiten wird die Philosophie, aber nicht die Kunst gedeihen. Wenn aber die Einheit des Bewußtseyns in ungetrübter Herrlichkeit herrscht, wenn eine gewaltige Idee das menschliche Leben leitet, ohne von irgend einer Seite Widerspruch zu besorgen, so wird die Freude des Sieges und der Herrschaft des innern Lebens den Talentvollen ergreifen, und ihn nicht zur Philosophie, sondern zur Kunst geleiten. Dann wird es die Menschheit drängen, diese innere Siegesfreude nach außen zu offenbaren, und der herrschend gewordenen Idee die bestimmte Gestalt zu verleihen, und die Hochbegüterten und Geistesmuthigen werden diese Herrschaft durch die Fülle der Gestaltungen nach außen bestätigen; die Schache des Lebens, die Könige, welche dann die Zeit beherrschen, werden die Künstler seyn. Wo nun eine Idee die Menschheit ergreift als eine an sich einige und herrschende, da wird der Genius der Kunst geboren. Alle Zeiten aber, denen diese Einheit fehlt, müssen erst zu ihr hindurchdringen, um wieder die angemessene Kunst zu erzeugen. So wird unsere Zeit erst dann wieder die Kunst erobern, wenn erst der Streit der Gegensätze geschlichtet, und das Bewußtseyn zur ruhigen, ihrer selbst gewissen, und also, weil innerlich befestigten, so auch wieder nach außen sich offenbaren könnenden Einheit vorgedrungen ist. Wie aber eine solche Einheit nicht Eigenthum aller Zeiten ist, so wird sie auch nicht alle Menschen derselben Zeit mit gleicher Gewalt durchdringen. Um von einer allgemeinen menschheitlichen großen Idee ganz durchdrungen zu werden, muß man zuerst der Besonderheit und Individualität so viel als möglich ledig geworden seyn. Je mehr im Menschen das allgemein Menschliche für sich lebend und wirkend geworden, je ungetrübter der Mensch die Strömung des Lebens in sich eintreten läßt, je weniger er diese Strömung für sich abschließen

will, je mehr er mit der vollen Liebe der höhern Persönlichkeit sie ergreift und wirken läßt, um so reiner tritt die Idee als menschliches Vermögen aus ihm hervor, und wird Gemeingut dadurch, daß es Eigenthum eines einfachen, reichen, nichts für sich behalten wollenden Geistes geworden ist, der eben darum ohne Rückhalt wieder gibt, was er empfangen, weil er es ohne eigenes Verdienst empfangen hat, und die Idee, die als innerste Lebensfreude ihn durchzieht, dadurch für sich behält, daß er sie verleiblicht, und durch das Beleiben derselben sie zur in ihm und für alle bleibenden macht. Nur eine solche reine durchsichtige und durchleuchtige Persönlichkeit ist geeignet, der Träger der die Menschheit begeisternden Idee zu werden, weil sie in ursprünglicher Liebe zum Schönen alle Menschen zur gleichen Freude herbeiruft, durch die Stimme der Kunst, die durch ihre Thätigkeit die unsichtbare und verborgene Idee gewinnt. Wie das Licht durch den Kristall hindurchleuchtet, so muß die innere, höchste Anschauung das unausgesprochene Bewußtseyn der Menschheit, das leitende und erklärende Licht aller Vorstellungen in der Idee durch den Künstler hindurchleuchten, und allen sichtbar werden. Dazu gehört aber die ungetrübte Reinheit des allgemeinen menschlichen Gefühls, das in allen Individuen zur reinen Gestalt strebend nach vielen amorphen und verschiedentlich gebrochenen und daher für das Licht undurchdringlichen Gestalten nur in Einzelnen zur ungehinderten Ausbildung der regelmäßigen Kristallgestalt gelangen kann, und diese Einzelnen mit dem Siegel der Durchleuchtigkeit zu Würdeträgern der Menschheit stempelt. Das Ewige, hindurchleuchtend durch diese koncentrische Natur, vermag dadurch in sichtbarer Gestalt zu erscheinen, und seine einfache Klarheit in aller Pracht der Farben zu offenbaren.

β) Zusammenhang der künstlerischen Thätigkeit mit dem höchsten persönlichen Leben.

§. 51. Zusammenhang mit dem religiösen Leben.

In jenen begabten Naturen, durch welche das Licht des göttlichen Tages in ungetrübter Klarheit in das Gebäude der Zeit hereinleuchtet, muß ein tiefes Schauen eines Vorbildes leben und walten, das sie vergegenwärtigen, und sichtbar oder hörbar darstellen wollen. Der ächte Künstler wird immer nur das eine ihm vorschwebende Bild schauen und empfinden, und weil er in ihm das Höchste an sich besitzt, für nichts anders Empfindung haben, das nicht mit diesem seinem Urbild zusammenhängt. In Anschauung dieser Idee vertieft liebt und sucht er nur dieß Eine, und ruht nicht, bis er sich geistig mit ihm vermählt hat, sich ihm hingebend, empfangend und erzeugend geworden ist. Es ist eine unbesiegbare Liebe zu diesem höchsten Gegenstande seiner Sehnsucht in ihm, die ihn wie den wahrhaft Liebenden nur dieß Eine suchen, und für alles Uebrige gefühllos, und wie nicht dafür lebend werden läßt. Ganz in Liebe sich verzehrend fällt der Geist in ein Vergessen seiner selbst, und lebt nicht mehr für sich, sondern in dem Bilde seiner Liebe. In diesem Schlummerzustande des individuellen Begehrens und Lebens, der gleichsam träumend das Ewige schaut, muß das Ewige den Menschen finden, um sich ihm innerlich als Empfindung zu offenbaren, in einer Liebe, die jener gleicht, von der das hohe Lied meldet: „Conjuro vos, filiae Jerusalem, ne suscitetis, neque evigilare faciatis dilectam meam.“ Es ist das tiefste Gefühl der Empfänglichkeit für das Ewige im Menschen, die in reiner, sich selbst vergessender jungfräulicher Liebe dem die Natur innerlich tragenden ewigen Lebensgrunde sich hingibt, was die höchste Begeisterung und die ursprünglich die Natur umgestaltende, schaffende Gewalt der Kunst in dem Menschen erzeugt. So wird die Natur in der Natur verläugnet, und der dem Anschauen göttlicher Werke offene persönliche Geist wird eben durch die Liebe zu dem innerlich Geschauten der Natur mächtig, und was er empfangend vom Gött-

lichen in sich geboren hat, erzeugt er, der Natur es eintragend, durch die Macht der Kunst nach außen. So ist jeder wahre Künstler ein Gottbegeisterter, aber nur nach Maßgabe seiner Empfänglichkeit für das rein Göttliche, in so weit es dem Menschen offenbar werden kann. Je reiner seine Natürlichkeit im persönlichen Sehnen nach dem Ewigen sich auflöst, um so reiner spiegelt sich die leuchtende Sonne des Ewigen in ihm ab. Diese Empfänglichkeit konnte aber der Menschheit überhaupt nie ganz verloren gehen, so lange noch der Funke der Anbetung Gottes, und somit die Religion im Menschen blieb. Ohne sie war aber die Kunst durchaus unmöglich, weil das Persönliche, das nie ohne Liebe und Glaube an ein persönliches höchstes Wesen seyn kann, im Zustande der baaren Irreligiösität dem an sich undurchsichtigen und ohnmächtigen Naturgrunde verfallen war. Die Kunst muß daher stets mit der Religion im wesentlichen Zusammenhange gedacht werden, wenn sie gleich nicht mit ihr in Einen Begriff zusammenfällt. In der Kunst offenbart sich die eigentliche Naturreligion, die Zurückspiegelung des im persönlichen Glauben aufgefaßten, übernatürlichen Lebens in dem im Menschen mit jener persönlichen Erhebung unmittelbar verknüpften Naturgrunde. Der Glaube als subjektives Leben der Religion muß aber stets als erster Grund der Liebe zum Göttlichen in der Kunst festgehalten werden, weil von dem Persönlichen das blos Natürliche als solches nie geliebt, also auch nicht geglaubt werden kann. Der Stand der religiösen Anschauung bildet die mögliche Höhe der Kunst. Aber diese Messung ist nur eine relativ entsprechende. Es kann der Mensch auf einer Stufe des religiösen Glaubens stehen, auf der er in der äußerlichen Natur kein Bild seiner Anschauungen mehr findet, oder auf der wenigstens jene Bildungen eine große Reihe von Uebergängen fodern, um ihre innere Kraft zu zeigen; und es kann hinwiederum einen religiösen Zustand geben, in dem die Menschen des objektiven Ursprungs ihrer Religion vergessen haben, und auf dem Uebergange zur Nicht-Religion, zur Auflösung des die Menschen objektiv mit Gott verbindenden Bandes begriffen sind, und dennoch kann in subjektiver Anschauung

durch das Bedürfniß des rein Menschlichen genöthigt der möglich höchste Grund seiner objektiven Wahrheit dem bildenden Künstler sich offenbaren, und in der Kunst als tiefere Anschauung sich zeigen, als im Kultus.

§. 52. Zusammenhang der Kunst mit dem objektiven Ausdruck der Religion im Kultus.

Die Verehrung Gottes, die dem Menschen auf natürlich menschliche Weise dargestellt werden muß, ist die objektive Kunst, die noch nicht persönliches Eigenthum der Menschheit geworden ist. Jeder Kultus ist, weil Gott ehrend, den Menschen erbauend, d. h. das Bild Gottes auf dem Grunde der Natur im Menschen auferbauend. Eine Religion ohne Kultus ist nicht denkbar. Je ärmer der Kultus, desto ärmer der Inhalt der Kunst. Der reichste Kultus ist das reichste den Menschen anvertraute Pfand der Veranschaulichung des Göttlichen im Menschlich-Natürlichen. Jeder Kultus aber ist kultivirend, und weil objektiv gegeben, so subjektiv den Menschen bildend und umbildend zur Gestalt des vorgestellten Göttlichen. Die Menschheit kultivirend ist der Kultus höchste Position der Kultur, d. h. aller vom Menschen gemachten Bebauung des Naturgrundes. Die höchste Kultur ist die Kunst. Das kunstreichste Volk ist das kultivirteste, das gebildetste. Jede Kultur löst sich daher, objektiv als Kultus bestehend, subjektiv in Kunst, in die vom Menschen verstandene oder geistig gefundene Bedeutung der Idee auf. Es ist also nur eine konsequente Erscheinung der neuern Kunst, wenn sie, im Protestantismus geboren, nach dem Katholicismus zurückstrebte. Der Protestantismus, der Subjektivität huldigend, hatte die subjektive Thätigkeit der Menschen hervorgerufen, aber er konnte sie eben um seiner einseitigen Subjektivität willen nicht befriedigen. Der kultusarme Protestantismus sah daher die Söhne seines Stolzes allmählig sich dem verlornen objektiven Reichthum des kirchlichen Lebens wieder zuwenden, und die Zeit wird kommen, oder ist vielmehr bereits vorhanden, wo die Einsicht der Unmöglichkeit einer fernerhin auf protestantischem Felde zu erbauenden Kunst den Menschen wieder

zum kirchlichen objektiven Reichthume, und dadurch auch wieder zur vollgiltigen sich am Schatze der katholischen Kirche bereichernden Subjektivität zurückführen muß. Mit diesem objektiven Grunde ist auch der höchste subjektive gegeben, und die alte Liebe und in ihr der alte Glaube muß wiederkehren in frischer, lebendiger, verjüngter Gestalt, und dann wird die Kunst neu aufleben. Dieses Ereigniß wird freilich erst nach einer in ihren Prinzipien erledigten wissenschaftlichen Polemik stattfinden können. Nachdem aber die Philosophie, die in dieser letzten subjektiven Phase das Subjekt absolut, und durch das Subjekt das Objekt gleichfalls absolut zu setzen sich bemühte, auf dieser Stufe des Widerspruches und der Negation, und damit auch des Negirens der Kunst angekommen war, und den letzten auf diesem Felde der Negation möglichen Schritt gethan hat, wird nun auch hier die Reaktion und die Aufführung des positiven Grundbaues leichter sich bewerkstelligen lassen, und als das einzige Mittel des wahren Fortschritts sich nothwendig Anerkennung verschaffen. Die auf antikatholischen Boden entsprungene subjektive Richtung muß wieder zur Objektivität, das Wissen zur lebendigen Einheit mit der Liebe und dem Glauben, die Vernunft und Naturnothwendigkeit zur Persönlichkeit und Freiheit zurückkehren.

§. 53. Subjektive Erklärung der Religion durch die Kunst.

So wie in der Religion die Subjektivität zur Objektivität, das natürlich Menschliche zum göttlich Menschlichen verklärt werden soll, so geht die Religion auch in das Natürliche ein im Kultus, ohne selbst dadurch Natur zu werden. Dem Menschen ist mit ihm ein subjektiver und natürlicher Anhaltspunkt gegeben, welchen er nicht verlassen kann ohne die höchste Position seines Wesens in dem Zusammenhang der persönlichen Liebe, die als menschlich persönlich auf einem natürlichen Grunde ruhen muß, zu verlieren. Von einer Aufgebung der Religion, wie die Hegel'sche Philosophie sie lehrt, kann also noch weniger die Rede seyn, als von einem Aufgeben der Kunst. Die Ehre, welche jene Philosophie der Kunst anthun will, indem sie die Religion zuerst

aufgibt, und dann erst die Kunst, ist nur eine versteckte Unehre, die der Kunst und dem Menschen zugleich zugefügt wird. Die Kunst muß sich eben doch gefallen lassen, als etwas angesehen zu werden, was, je früher sie von dem Menschen verlassen wird, um so mehr der allgemeinen Bildung der Menschheit Gewinn bringt. Daß dieses erst nach der Verläugnung der Religion geschehen soll, hebt die einmal ihr auferlegte Schmach, den Menschen von seiner höchsten Bildung abzuhalten, nicht auf. Die ganze Voraussetzung beruht aber zum Glücke der Menschheit auf einer einfachen Unmöglichkeit, die gerade jene Thätigkeit des Menschen, der zu Liebe dieß Alles aufgegeben wird, die Philosophie nemlich und das Denken selbst aufheben, und den Anfang und das Prinzip des Denkens in gleicher Weise negiren würde. Beide mögen also ganz wohl bestehen, indem jener Akt, der sie aufzuheben sucht, gerade mit dieser Vollmachtserklärung seine eigene Wirklichkeit und Wirksamkeit als null und nichtig erklärt hat. Indem Alles Subjekt werden sollte, mußte nothwendig dieses aufhören, Subjekt zu seyn, und indem Alles absolut werden sollte, war mit dem Werden das Absolute, und mit dem Absoluten das Werden negirt, so daß nun das Dilemma unverholen hervortrat: Entweder ist Alles absolut, und dann gibt es kein Werden, kein Uebergehen von einem ins andere, keine Kunst und keine Philosophie; oder alles, was existirt, ist ein Werdendes, Uebergehendes, Religion und Kunst Zurücklassendes, und dann ist es nicht absolut, denn das Absolute kann nicht werden, sondern blos seyn. Alles Uebergehen, Verändern und Werden setzt ein Anderes und eine Negation voraus. Beide sind mit dem Absoluten nicht denkbar; ein absolut Werdendes, das dieses noch nicht ist, kann unmöglich gedacht werden. Sofort wird jede Philosophie, die ein Bestreben, Bilden, Uebergehen anerkennt, sich genöthigt sehen, in das Gebiet der Relation herabzusteigen, und dem Absolutismus absagend, die Coordination der Relationen bestehen zu lassen, und damit auch die menschliche Subjektivität, mit dieser auch die Objektivität, und dann neben der Wissenschaft in der subjektiven Thätigkeit auch die Kunst, und über beide in der Objektivität auch

die Religion als zur möglichen Entfaltung der subjektiven Kräfte Vorausgesetztes in ihrem Bestande anzuerkennen. Das Denken kann eben so wenig die Religion vernichten, als die Kunst. Die Aufgabe des Denkens kann nicht die absolute Negation des Historischen und Objektiven seyn, sondern nur die relative Negation des Nicht-Ich und des Negativen, somit die **Erklärung** der Religion und der Geschichte im Subjekte, und die **Verklärung** des Subjekts durch die Religion. Die Verbindung des höchsten persönlichen Gottes mit dem Menschen kann durch das zunehmende Bewußtseyn nicht negirt werden, indem, je mehr die Persönlichkeit in dem Menschen zum Selbstbewußtseyn kommt, um so mehr die persönliche Liebe zum höchsten persönlichen Wesen wachsen muß. Diese Position des persönlichen Verhältnisses hört daher nicht auf, Religion zu seyn, je bewußter der Mensch seiner Freiheit und seiner in Gott gegründeten Unsterblichkeit wird. Nur der Absolutismus der Nothwendigkeitssysteme führt zur Aufhebung der Freiheit und bewußten relativen Persönlichkeit, und sofort zur Läugnung der Religion und des wahren Gottes. Wie aber das Denken gerade als Wechselwirkung eines persönlichen und unpersönlichen Grundes, als Thätigkeit eines relativ freien Wesens allein möglich ist, so mußte es sich mit jenem Absolutismus in seiner Wurzel negiren. Nur aus der Freiheit und der Liebe und folglich **aus dem Glauben geht die Philosophie hervor**. Nur im Boden der Freiheit und der Liebe und also im Glauben und in **der Religion** wächst der Baum **der Kunst**. Beide bedürfen, weil sie subjektive Thätigkeiten sind, des gegebenen Objekts, um aus ihrer Inhaltslosigkeit und bloßen freien Beweglichkeit zur Wirklichkeit zu gelangen.

γ) Unterschied der künstlerischen Thätigkeit von den übrigen persönlichen Lebensverhältnissen.

§. 54. Unterschied der subjektiven persönlichen Thätigkeit der Kunst von der objektiven persönlichen Basis derselben, der Religion.

Die objektive Gewißheit der Religion liegt als unzertrennliche Basis allen subjektiven Thätigkeiten zu Grunde. Sie gehen ihren

eigenen Weg, aber sie gehen ihn nicht ohne Voraussetzung jenes Grundes. Selbst wo sie ihn läugnen wollen, müssen sie ihn zuerst voraussetzen. Wie sie aber nicht ohne Religion thätig werden können, so sind sie doch nicht die Religion selbst. Diese ist stets als ein vor dem Subjekt und auch außer dem Subjekt Bestehendes zu denken; die Kunst aber nur in und mit dem Subjekte. Der Künstler ist daher allerdings ein begeisterter, aber nicht ein im ausschließlichen Sinne von Gott begeisterter. Es ist das Gefühl der im natürlichen Leben unsichtbar waltenden göttlichen und übernatürlichen Macht, die ihn begeistert; aber diese Begeisterung ist eben so wohl auch natürliche als göttliche Begeisterung. Der Künstler fühlt vermöge derselben den Gott über sich und über der Natur, aber er kennt ihn nicht. Dieses Gefühl wird daher nur nach Maßgabe seiner subjektiven Empfänglichkeit für das wahrhaft Göttliche in ihm wirken. Die Wirkung ist bedingt und beschränkt durch die unpersönliche Natur der des höchsten wirkenden Grundes unbewußten Subjektivität. Der Künstler drückt und spricht daher in seinem Werke meistens mehr aus, als er selbst weiß. Die Persönlichkeit als mit Gott in der Religion sich einigende Einheit des menschlichen Wesens ist in der Kunst erst der Natur sich entringend, und daher nicht frei von ihr. Ein Prophet und ein Dichter sprechen beide nicht aus dem persönlichen Wissen; sondern als geistige Hellseher in einer durch sie hindurch wirkenden Kraft. Der Unterschied beider besteht in ihrer Sendung. Der Prophet ist unmittelbar von Gott gesendet, und muß seine Sendung legitimiren können durch Zeichen einer persönlichen über die Natur und Menschheit waltenden höhern Macht; der Dichter aber ist mittelbar gesendet durch die Befähigung seiner subjektiven Kraft für die Vermehrung der nicht im Besondern, sondern in der allgemeinen Führung des Menschengeschlechts sich offenbarenden Gottheit. Der Künstler ist höchster Schwingungspunkt seiner Zeit, in soferne diese des göttlichen Wirkens nicht ganz vergessen hat, durch den Künstler berührt die Natur die Religion. Der Prophet ist die von Gott unmittelbar für die Zeit und die Menschen angeschlagene Saite, in der das göttliche Wort zur Welt

ertönt. Durch den Propheten berührt das Wort Gottes die Natur. Es mag daher allerdings zulässig seyn, den Dichter einen Propheten oder Seher zu nennen. Er ist es im umgekehrten Sinne des Wortes. Im Propheten beginnt die von Gott vorgesehene Zukunft, die von der Vergangenheit der Völker heraufberufen wurde, und er verkündet sie als ein dem Menschengeschlechte sichtbares Zeichen der in ihm waltenden Vorsehung. Im Dichter konzentrirt sich eine ganze Vergangenheit, in der als menschliches Bedürfniß einer göttlichen Hilfe die Zukunft heraufdämmert. Von dieser letzten aber weiß in der Regel der Dichter nichts, und nur das allgemein als innerstes menschliches Beben des Geistes ausgesprochene Wort schildert auch den in jenem Beben anschlagenden Ton des geahnten Bedürfnisses. So wird Virgil allerdings die Zeit der kommenden christlichen Freiheit schildern können, einem Propheten gleich, und würden wir seine vierte Ekloge in einem Propheten lesen, so würden wir sie auf die Zeit des Christenthums unbesorgt eines Irrthums beziehen dürfen. Diese hat nun Virgil nicht gemeint, aber er hat sie geschildert. Das Bild, das er zeichnen wollte, ist ihm unter der Hand zu einem höhern geworden, als die von ihm subjektiv gewollte Bedeutung forderte; und es ist nicht sein individuelles Wort, sondern der Ausdruck des höchsten Bedürfnisses seiner Zeit nach einer andern Zeit, nach Rettung und Erlösung, was er in seinem Gedichte ausgesprochen hat, ohne es doch mit Bewußtseyn aussprechen zu wollen.

§. 55. Unterschied der künstlerischen Thätigkeit von der moralischen.

Das individuelle Leben eines Künstlers darf in Würdigung seiner Kunst nur in sehr entfernter Beziehung, aber nie als einfach über seinen Werth als Künstler entscheidend in Anschlag gebracht werden. Ein anderes ist der Künstler als Mund des allgemeinen menschlichen Lebens, und ein andres das besondere Individuum, in dem jene Kraft wohnt. Es wird zwar zwischen beiden Beziehungen ein gewisser Zusammenhang walten, aber dieser kann als ein verborgener keinen geraden Schluß von der einen zur andern gestatten. Neben der überwiegenden Kraft des Bildens und Ge-

staltens wohnen auch im Künstler noch die übrigen natürlichen Potenzen der menschlichen Subjektivität, und er ist nicht ohne Denken und Handeln, wenn er auch vorzugsweise ein Könnender ist. Als Könnender gehört er mehr der Zeit, dem allgemeinen Leben, als sich selbst an, und es ist wohl möglich, daß er das, was er darstellen kann, keineswegs auch im Begriffe erfassen, oder handelnd die Würde der ihn begeisternden Idee festhalten kann. Vielmehr ist eine gewisse Schwäche dieser beiden andern Zweige seines Lebens bei überwiegender Hinneigung zur einen Potenz seines Wesens sehr erklärlich, wenn auch nicht gerechtfertigt. Eine solche Schwäche ist besonders in der aus dem Können und Denken sich bildenden Thätigkeit des sittlichen Handelns um so mehr zu beklagen, weil sie die persönliche Kraft in der Wurzel angreift, und nur verderblich auf den Künstler und die Kunst, und durch sie auf die Menschheit wirken kann. Sie beeinträchtigt die Kunst in ihrer Kraft und Würde; in ihrer Kraft, weil die freie Macht des Geistes die als Kunst über die Natur herrschen soll, wenn sie dem unfreien Grunde der Natur nach Einer Seite gehorcht, diesen auch auf der andern weniger beherrschen mag; in ihrer Würde, weil gerade in der Offenbarung der Herrlichkeit des freien Prinzips im Menschen über das Unfreie der Werth der Kunst besteht, und jede Trübung dieser unmittelbar sich offenbarenden Macht im Menschen durch die Stimmung seiner menschlichen Subjektivität das Wirken des Geistes in der Natur selbst wieder unter den möglichen Preis herabsetzt. Dieser Einfluß, obgleich nicht ein unmittelbarer, ist darum doch kein unbedeutender, indem der moralisch Sinkende unmöglich das höchste Bedürfniß der Menschheit, das doch ein sittlich-religiöses ist, in der vollen Reinheit der rein menschlichen Empfänglichkeit auffassen kann, wie die reine und ungetrübte Einfachheit und Unschuld des sittlichen Menschen, oder die tiefe Reue des nach Reinheit Ringenden. Bei diesem keineswegs unbedeutenden Einflusse des moralischen Zustandes im Subjekte stehen aber beide Potenzen doch nicht im geraden Verhältnisse zu einander, indem in der künstlerischen Kraft, Reinigung und Buße, sowie ideale Erhebung über den dem Begriffe und dem

sittlichen Zwecke nach undeutlichen Zustand des Lebens durch die über die Individualität gewaltige natürliche Anlage gegeben seyn kann, so daß zwischen dem Menschen und dem Künstler eine große Kluft sich öffnet, über die nur der Geist, der den Künstler beseelt, mächtig ist, hinüberzusetzen.

§. 56. Unterschied der künstlerischen subjektiven Thätigkeit von der Denkthätigkeit.

Die Kunst, wenn auch nicht im Bewußtseyn des Denkens thätig, und im Sinne des Begriffes dem Kreise des natürlichen unbewußten Lebens angehörend, ist darum, weil dem philosophischen Bewußtseyn fremd, noch nicht vom persönlichen Bewußtseyn entkleidet. Der Künstler fühlt das, was der Menschheit zum Bewußtseyn kommen soll, und stellt es als Erscheinung dar. Der Philosoph untersucht, und stellt es als Abstraktion hin. In der Kunst lebt das Innere des persönlichen Bewußtseyns, indem es aus dem an sich bestehenden Gegensatze zur für sich bestehenden Einheit heraustritt; im Denken erwacht das persönliche Bewußtseyn, indem es aus der an sich gegebenen Einheit zur für sich gesetzten Unterscheidung fortschreitet. In beiden ist Einheit und Unterschied, nur folgen sie sich in umgekehrter Ordnung. Der Philosoph folgt auf den Künstler, indem er das Dargestellte abermals als Gegebenes betrachtet, und das an sich Gegebene zum unterscheidenden Bewußtseyn des in der Kunstform sich offenbarenden Geistes bringt. Der Künstler folgt eben so auch wieder auf den Philosophen, indem er die durch die Philosophie errungene, unterschiedene Innerlichkeit als bildende Kraft ergreift, und aus der Einheit des die Gegensätze des Lebens bewältigenden Gedankens heraus die Sichtbarkeit der Gestaltung desselben produzirt. Die eine Bewegung ist induktiv, die andere produktiv; die eine wirkt aus einem historisch errungenen einheitlichen Bewußtseyn der Menschheit heraus, die andere schreibt dem Menschen aus dem Historischen ein durch die Geschichte vorbereitetes allgemein menschliches Bewußtseyn in den Gedanken

hinein. Beide schreiten mit der Geschichte und der Entwicklung der natürlichen Kräfte der Menschheit vorwärts, sich einander wechselseitig ergänzend und ablösend bis zur Erfüllung der im Wesen des Menschen liegenden höchsten natürlichen Fähigkeit durch einen höhern, tragenden, übernatürlichen Grund. Beide streben daher, ausgehend von einem natürlichen Grunde, diesen in einem göttlichen zu verklären. Die göttliche Position wird daher nicht durch sie an sich gemacht, sondern nur subjektiv zum Eigenthum der Menschheit verarbeitet. Beide setzen also die Religion als ihr Erbgut voraus. Jener Mangel des philosophischen Bewußtseyns im Künstler stellt diesen keineswegs unter den Denker, indem der Letztere in dem gleichen Mangel sich findet, nur in dem umgekehrten Verhältniß. Der Denker ist an die Gesetzmäßigkeit des Gedankens eben so gebunden, als der Künstler an die Empfänglichkeit des Stoffes. Der Philosoph hat das Bewußtseyn der nothwendigen Form alles Denkbaren als nie zu überwindende Grenze vor sich. Jeder Begriff geht nur bis zur Voraussetzung des Unbegreiflichen. Dieses Unbegreifliche ist keineswegs ein durch den Gedanken Bestimmbares und Bestimmtes, also auch nicht durch den Gedanken zum bestimmten philosophischen Begriffe zu Bringendes; es ist durch den Begriff gewiß, aber nicht selbst Begriff. Ebenso hat der Künstler das an sich Unbegreifliche zur Voraussetzung. Er ist dessen im innersten Schauen gewiß. Aber diese Gewißheit ist keine begriffene, sondern er sucht nur dieselbe als über dem Leben stehende Macht im Bilde darzustellen, wodurch er sie in der menschlichen natürlichen Form beglaubigt. Dadurch wird er ebenso verständlich, als der Denker. Sein Bewußtseyn ist nur ein anderes der Offenbarung nach. Beide aber haben ein Bewußtseyn vom Höchsten, und haben ein solches Bewußtseyn auch wieder nicht. In beiden offenbart sich der unveräußerliche Grund des ewigen Lebens im Menschen in natürlicher Form. Die Kunst ist gebunden an die Natur, indem durch sie das Uebernatürliche ergriffen wird, so weit es darstellbar, scheinend und erscheinend ist, mit der Weltendlichkeit sich verbinden kann, und die Wissen-

schaft ist gebunden an die Natur, indem durch sie das Uebernatürliche ergriffen wird, so weit es nach dem in der Form der Endlichkeit sich bewegenden, von dem Gesetze und nothwendigen Verhältnisse seiner Anschauung begrenzten Denkvermögen möglich ist. Die Gesetze des Denkens sind nicht die Position des absoluten Gedankens, sondern vielmehr die Verhältnisse des nur in der Form der Endlichkeit das Unendliche ergreifen könnenden relativen Geistes. Die Wissenschaft sucht das im Besondern sich dem Subjekt Offenbarende mit den allgemeinen Formen der menschlichen Erkenntniß in Einklang zu bringen; die Kunst sucht das im Allgemeinen Unbegreifliche in der besondern menschlich faßbaren Form darzustellen. Die eine geht aus von dem an sich Besondern, und schreitet zum Allgemeinen vor; die andere geht aus von dem Allgemeinen, und macht es im Besondern erscheinend. Beide ruhen auf dem gleichen relativen Naturgrunde, und sind möglich durch eine auf demselben sich bewegende, mit diesem Grunde verbundene, und doch ihn im Grunde haltende Ichheit des persönlichen Lebens. Das Bewußtseyn, das durch die Wissenschaft gewonnen wird, ist ein im allgemeinen Grunde der gesetzmäßigen Anschaulichkeit des Wesens Gegebenes, und zur subjektiven Bestimmtheit vordringendes. Das Bewußtseyn, das im Künstler lebt, ist ein subjektiv anvertrautes, und zur allgemeinen menschlich wahrnehmbaren Form strebendes. Deßwegen ist in dem Künstler natürliche Exaltation und Erhebung des subjektiven Zustandes unerläßliche Bedingung der Möglichkeit seiner nach außen sich manifestirenden Thätigkeit.

b) Die in einem bestimmten Subjekte ausgesprochene Kunst. Die Kunst im Künstler.

1. Natürliche subjektive Anlage.

§. 57. Genialität.

Im Künstler offenbart sich ein primitives Wirken des Geistes, das an sich vor aller Gestalt möglich doch nur durch die Gestaltung festgehalten und wirklich wird. So ist ja auch in der Wissenschaft ein nothwendiges Verhältniß zum Objekte, durch das alle

Erkenntniß möglich ist, unumgänglich nothwendige Bedingung, obgleich diese Möglichkeit des gleichen Gesetzes für alle noch keineswegs ein im Subjekt bestehendes wirkliches Wissen ist. Diese Möglichkeit ist im Denken gegeben in der Natur, und wird wirklich im Subjekte; in der Kunst aber muß sie im Gegensatze gegeben seyn im Subjekte, und wirklich werden in der Natur. Diese Ursprünglichkeit des geistigen Lebens im Künstler, die im geraden Gegensatze mit der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des beginnenden Denkens steht, die an sich unbegriffen nur durch die Offenbarung ihrer Macht als eine wirkliche und lebendige sich kund gibt, bildet des Künstlers eigenthümliches Wesen. Der Geist, der ihn durchwohnt, von ihm nicht begriffen, aber doch von ihm festgehalten, ist der eigentliche Künstlergenius. Der Künstler weiß um ihn, verehrt ihn und liebt ihn als sein besseres Selbst, und findet in ihm die innere Möglichkeit alles wahren Lebens. Dieses primitive Wirken des Geistes ist die charakteristische Genialität des Künstlers, es ist ein Ursprüngliches. Dieses Ursprüngliche heißt aber eben darum, weil es ein geistig Gegebenes ist, Genius. Es ist das zuversichtliche Vertrauen des Künstlers auf die Macht dieses Geistes in ihm, die ihm das höchste Mögliche im Bereiche der Natur unternehmen läßt, und ihn zum voraus des Erfolges innerlich gewiß seyn läßt. Diesem Genius darf er vertrauen, und er wird halten, was er versprochen hat. Auch zum höhern, die Gegensätze zu einer Einheit vereinigendem Denken gehört ein solcher ursprünglicher Einblick in den Zusammenhang der Dinge, eine innere Macht des Geistes über das sich offenbarende äußere Leben. Jenes philosophische Genie ist aber nie ohne den sichtbar zu durchlaufenden Weg, ohne vorausgehende historische Grundlage, erscheint daher nie in dieser freien Ursprünglichkeit, wie das Bilden des Künstlers, das gänzlich neu und überraschend das Niedagewesene aus diesem innern und primitiven Mahnen des Geistes hervorbringt.

§. 58. Produktivität.

Das Wirken und Schaffen des Künstlers ist jederzeit wie ein geniales, selbstständiges, von aller fremden Beimischung und Nachahmung freies, und ein den Inhalt aus sich schöpfendes, so auch ein nach außen bildendes und erzeugendes. Das, was noch nie dagewesen, was bisher Niemand gesehen, das findet der wahre Künstler in sich zugleich mit der Macht, ihm auch Gestalt zu geben, und es der Menschheit zu offenbaren. Die Kunst ist von innen heraus wirkend, produzirend. Die Kunst muß das Verborgene zum Vorschein bringen. Ein äußerlich bereits Gegebenes nachzubilden ist der Kunst unwürdig, ist überhaupt nicht Kunst. Die bloße getreue Nachbildung des schon Gegebenen in seiner Naturgetreuen Wirklichkeit ist unter dem Wirken der Kunst. Durch sie muß wesentlich Neues offenbar werden. Das ganze Heer der Nachahmer ist mit Recht als servile pecus vom Dichter bezeichnet, weil ihm gerade das Wesentliche der rein menschlichen Kraft der Kunst, nemlich die waltende, wirkende, sich offenbaren wollende Idee mangelt. Wie der Künstler aus sich schöpfend genial ist, so ist er wesentlich auch produktiv. Was schon nach allen seinen Beziehungen vorhanden ist, bedarf nicht mehr der darstellenden Geistesmacht. Die Copie ist niemals die Sache, sondern bleibt jedesmal hinter dem Urbilde zurück, und ohne ideales Leben affektirt sie ein Gemachtes, und wird dadurch häßlich und lächerlich. Je treuer durch den Schein das Bild einer Sache nachgeäfft wird, um so widerlicher muß nothwendig der Eindruck seyn, den eine solche Nachbildung hervorbringt, weil sie Leben und Seyn zeigen will, und doch ohne den Grund des Seyns und Lebens, ohne natürlichen und ohne idealen Grund ist. Es ist ein an sich gegebener Widerspruch, der als Affe des Lebens, als bloße leere Form des Seyns, ein Seyn simulirt, ohne es zu haben, und uns darum das Seyn selbst verdächtig macht. Der Geist empört sich aber gegen das grundlose Seyn einer inhaltslosen Gestalt. Diesen Inhalt nun muß der Künstler in sich finden, und zwar im menschlichen Wesen selbst, das dem schaffenden Geiste

durch die persönliche Erinnerung an diese geistige Macht verwandt und ähnlich ist, und aus diesem innern Lebensgrunde die Gestalt als die offenbarende Hülle des Geistes bilden, und so in der Form das Leben offenbaren. So muß die Kunst Zeugniß geben für die höhere Macht des lebendigen schaffenden Geistes, weil sie in ihrer Weise durch äußere Form inneres Leben zu offenbaren vermag. Die bloße Nachbildung aber ohne eine in ihr sich offenbarende Idee spottet dieses lebendigen Geistes, und äfft seine Formen nach, ohne um ihn zu wissen, ist ein täuschendes, erscheinendes und doch wesenloses Phantom, daher mit dem menschlichen Geiste in geradem Widerspruch, und darum der Empfindung widerlich. Das Produziren geht aber aus der Macht des Geistes, und nicht aus der Ohnmacht desselben, d. i. aus der Gewalt der bloßen Form hervor; diese bloße Form in ihrer Uebermacht über den Geist ist geisttödtend, und widert uns in ihren Werken an, wie die Sünde, die auch diesen Geist in den Fesseln der Form gefangen nimmt, und das Höhere, den Herrn zum Knechte des Knechtes macht. Bilden und nicht produziren ist eine Sünde gegen die menschlich geistige Natur, ist eine Unnatürlichkeit.

§. 59. Originalität.

Mit dem Produziren ist als mit einem ursprünglichen Bilden eine die Idee offenbarende Gestalt wenn einmal so für allemal gesetzt. Was der Geist geschaut, das produzirt er, und das Produkt ist eine Offenbarung eines innern Gesichtes, das bisher nicht offenbar geworden, das es noch zu keiner äußern Darstellung seines innern Lebens gebracht. Diese Gestalt muß aber durch die Kunst der innern Anschauung vollkommen entsprechend seyn, sonst ist sie nicht das Produkt einer innern Geistesmacht. Ist aber das Produkt der Kunst der Idee, die durch dasselbe dargestellt wird, vollkommen entsprechend, so ist auch die Idee durch die Kunst vollkommen ausgesprochen, und kann einmal vorhanden in derselben Weise nicht wiederholt werden, weil jede Wiederholung blos Mangel der dem Künstler inwohnenden Idee aussprechen würde. Die Idee in einer bestimmten Form ausgesprochen, ist in dieser

Form nur einmal darstellbar. Einmal ausgesprochen bleibt sie es für allemal. Aus dem Aussprechenkönnen eines noch Unausgesprochenen offenbart sich der Künstler. Der wahre Künstler ist daher in jeder Weise ursprünglich. Die Kunst flieht es, ein schon Dagewesenes noch einmal wiederzugeben; ja sie kann es nicht einmal, weil nur der Geist produktiv ist, die Geistlosigkeit des bloßen Nachbildenwollens daher nie ihr Urbild erreichen mag. Die Originalität gehört zum Wesen des Künstlers, und geht aus der wahren Genialität nothwendig hervor. Die entsprechende Form für eine noch unausgesprochene Potenz der Idee kann nur einmal gefunden werden, und wer sie findet, ist der von dieser Idee dazu begeisterte Künstler, und ist originell. Der Künstler wird daher nie, weder ein in der Natur noch in der Kunst bereits Gegebenes und zur Erscheinung Gebrachtes nachbilden können. Nachahmung ist die Originalsünde der Geistlosigkeit. Nur der Unberufene kann nachahmen; der Künstler könnte es nicht einmal, selbst wenn er als Mensch es wollte. Unter seinen Händen müßte jede versuchte Nachbildung nothwendig wieder ein Neues werden, weil er vielleicht hingerissen von der Anmuth einer Gestalt mit seinem Geiste die Gestalt erneuern, und daher nach seinem Geiste sie auch selbstständig umbilden müßte. Er kann Aehnliches leisten, aber nie das Gleiche. Der Künstler wird selbst einen andern nachbildend originell bleiben, weil er, eine selbstständige Idee mit sich tragend, jede Gestalt nur einigermaßen, aber nie ganz passend und entsprechend finden wird. Virgil und Tasso werden daher selbst bei dem sichtbaren Bestreben, dem Homer nachzugehen, originell bleiben, und auf den Spuren des Homer doch neue Produkte erzeugen. Dieses Bestreben der Nachbildung, wo es auch bei wahren Künstlern sich findet, ist keineswegs ein Zeugniß gegen die Originalität ihres künstlerischen Geistes, sondern selbst für denselben. Wo nemlich die Idee als eine an sich neue aus einem geoffenbarten Ideenschatze von den Menschen ergriffen wird, da sucht sie nach einer entsprechenden Form im Reiche der menschlichen Kräfte, und versucht daher bereits subjektiv Ausgebildetes nach ihrem Bedürfnisse

umzubilden. Deßwegen mußte z. B. das in Italien neu erwachende christliche Epos nach subjektiv vorhandenen Formen sich umsehen, um diese in eine Gestalt nach ihrem Bedarf umzuwandeln, wogegen in Deutschland das Epos aus dem subjektiven Volksleben emporwachsend auch aus diesem Grunde seine Gestalt nahm, dagegen aber der gewollten christlichen, die Welt umbildenden Idee, nur sehr wenig sich annäherte.

2. Subjektiv nothwendige Ausbildung der Anlage.

§. 60. Die durch Fleiß zu erwerbende künstlerische Fertigkeit.

Wenn auch die Idee allerdings in ihrer Einheit an sich als erleuchtende Macht innerlich wirkt und den Künstler macht, so muß zu dieser Macht doch noch ein zweites hinzukommen, wenn der Geist wirklich thätig werden soll, die Bekanntschaft nemlich mit der Bildsamkeit der Form. Nicht jede Form ist zu jeder Regsamkeit des idealen Lebens in gleicher Weise fügsam, und ohne die Bekanntschaft mit dieser Bildsamkeit des Stoffes zur Form wird es dem Genius nie ganz gelingen, seine Visionen auszusprechen. Eine Nachlässigkeit in Versuchen mit dem Stoffe, der sich formen lassen soll, hat daher jederzeit an dem innerlichen Drange des Produzirens sich gerächt. Der zu benützende Stoff ist ein an sich gebildeter, seinen eigenen Gesetzen gehorchend. Die Kunst ist nicht hervorbringend im schöpferischen Sinne, sondern nur durch Umbilden des Vorhandenen neubildend. Um zur vollkommenen Macht über den Stoff zu gelangen, muß der Mensch diesen erst in seinem Verhältnisse zu dem gestaltenden Geiste kennen lernen. Nur dem mit dem Reichthum der Bildungsfähigkeit des Stoffes ganz Vertrauten wird auch der Reichthum der Idee darstellbar erscheinen. Zwar wird die Idee selbst den Stoff bedingen, und nur so viel von ihm verlangen, als ihr zum Ausdruck ihres Wesens nöthig ist. Je höher und reicher sie aber über dem Leben steht, um so mehr wird sie vom Stoffe begehren. Ist nun ein bildsamer Stoff, wie z. B. der Ton in natürlichen Verhältnissen von großem Reichthum, so wird der Künstler, der diesen Reichthum nicht kennt, oft

vergeblich nach einer Form sich sehnen, die bei einiger Vertrautheit mit dem Stoffe sich ihm als sehr naheliegend darbieten würde. Zwar würde der Mensch nicht dazu gelangen, jenen Reichthum zu provoziren ohne das Bedürfniß der Kunst. Aber wenn diese auch erregend ist, so ist diese Erregung eben um des an sich bestehenden Gegensatzes willen noch nicht hinreichend. Die subjektive Gabe verlangt auch ihre objektive Ausbildung. Ohne Fleiß muß das größte Genie im Stoffe untergehen. Auch der Geist gelangt nicht auf einmal zur wirklichen Besitzergreifung dessen, was ihm als Anlage gegeben ist. Zuerst muß er unter der Gewalt des Vormundes einem Diener gleich arbeiten, bis er mündig und frei geworden ist. Darum wird ihm seine ursprüngliche Herrlichkeit nicht verkümmert, sondern er wird dadurch nur in den Stand gesetzt, herrschen zu können, weil er dienen gelernt hat. Wer aber ohne Mühe und ohne vorausgehende Aufopferung jener angebornen Macht, wer ohne Fleiß und mühsam errungene Vertrautheit mit dem Eigensinn des zu bewältigenden Stoffes, und ohne mit ihm zu ringen, über ihn herrschen will, der wird dadurch nur der angebornen Kraft die Wege versperren, und die Hälfte des Reiches, wo nicht zehn Stämme von sich abfallen sehen. —

3. Die Einheit der natürlichen Anlage mit der subjektiven Uebung.

a) Die Freiheit der Kunst an sich.

§. 61. Offenbarung der freien Thätigkeit an dem an sich bestimmten Stoffe.

Erst aus dem Fleiß, dessen auch der geborne Künstler nicht entbehren kann, entsteht die wahre Freiheit der Kunst. Dieser Feuerprobe der Entsagung der angebornen Herrschergewalt muß der Künstler sich fügen, wenn er zur wirklichen Herrschergewalt gelangen will. Jede Wirkung muß durch den Gegensatz hindurch, und diesen überwinden, um sich in rechter Selbstständigkeit zu zeigen. So sehen wir die Kunst mit dem Denken im Widerspruch, aber doch demselben Maßstabe unterworfen, nur im umgekehrten Verhältnisse. Das Denken geht von der Noth-

wendigkeit des Naturgrundes aus, und fodert die freie, subjektive Bewegung des Geistes, um in der Einheit beider die frei gewonnene, auf dem nothwendigen Naturgrund ruhende, und dadurch Allen zugängliche Wissenschaft zu gewinnen. Die Kunst geht einen entgegengesetzten Weg. Sie ist der Anlage nach subjektive, freie Kraft. Aber diese freie Kraft ist erst der Möglichkeit nach Kunst. Um Kunst zu werden, muß die persönliche künstlerische Begabung an einem andern, unpersönlichen, natürlichen Grunde sich offenbaren, und kann nicht wirklich werden ohne diesen. Die Kunst geht daher im umgekehrten Verhältnisse mit dem Denken von der subjektiven Freiheit aus, um durch die Naturnothwendigkeit und die Schranken des Endlichen hindurch zu brechen, während das Denken von der Schranke des Endlichen ausgeht, um durch persönlich freie Thätigkeit darauf den Bau der subjektiv-objektiven Gewißheit der Erkenntniß aufzuführen. Die eine dieser rein menschlichen Thätigkeiten ist nothwendig im Ursprung, und frei im Fortschritt, die andere ist frei im Ursprung, und nothwendig im Fortschritt, die eine ist gebunden im Naturgrunde, und löset sich durch die freie Macht des persönlichen Geistes; die andere ist frei hervorgehend aus der Macht des Geistes, und bildet sich selbst im Grunde der Natur. Das Denken ist nothwendig in der Möglichkeit, die Kunst ist frei in der Möglichkeit, in der Wirklichkeit aber bestehen beide nur in der Wechselwirkung des Natur- und Persönlichkeitsgrundes. Damit beide zu dieser Wahrheit ihrer selbst kommen, die in beiden dieselbe, nemlich die Einheit von Geist und Natur ist, müssen sie also durch entgegengesetzte Durchgangspunkte hindurchgehen, weil sie von entgegengesetzten Anfangspunkten ausgehen. Jene Freiheit der Kunst ist nur ihre Möglichkeit, und muß zur wirklichen Freiheit der herrschenden Macht über den Stoff erst durch Selbstverläugnung, durch Aufgebung des Alles zum vorhinein können Wollens, durch Uebung und Eingehung in die Eigenthümlichkeit des zu überwältigenden Stoffes gelangen.

§. 62. Offenbarung der Freiheit des Geistes über den Stoff durch die erscheinende Leichtigkeit der Umbildung.

Wo die mühsam errungene Fertigkeit mit der natürlichen und subjektiven Anlage sich verbindet, da entsteht die wahre, selbstständige Freiheit der Kunst, der die Tiefe der Idee und die Einzelnheit des Stoffes sich aufgeschlossen hat, und die über beide gebietend, über die eine durch angeborne Macht, über die andere durch errungene Kenntniß und Vertrautheit, daraus das vollkommen Gelungene, das ebenso Natürliche und Nothwendige, als wahrhaft Freie erzeugt. Was der echte Künstler bildet, muß daher den Charakter der Nothwendigkeit und Freiheit zugleich an sich tragen, und ist um so kunstreicher, je inniger es beide Beziehungen mit einander verbindet. Das mit wahrer Kunst Erzeugte muß so seyn, daß es nicht anders seyn könnte, sondern das so ist, wie es ist, weil es nothwendig so seyn muß, und muß doch wieder so seyn, daß jeder die Nothwendigkeit empfinden kann, und dennoch keiner im Stande ist, das auch zu thun, was er doch einsieht, daß es nothwendig nur so und nicht anders seyn kann. Der Künstler muß mit solcher Leichtigkeit über den Stoff gebieten, daß jeder nur die Macht des Geistes über den Stoff, keiner aber die Mühe wahrnimmt. Wo Mühe und Schweiß wahrgenommen wird, erscheint die Ohnmacht, und der Eindruck ist niederdrückend statt erhebend. Diese werden aber um so mehr wahrgenommen, je weniger sie vorhanden sind. Der Geist stolpert über den Stoff, je weniger er sich Mühe gibt, ihn zu zwingen. Dem ohne vorausgegangenen Fleiß Erzeugten sieht man stets das Gezwungene an, und nicht den freiwilligen Gehorsam. Der wahren Kunst muß aber der Stoff freiwillig gehorchen. Freiwillig aber wird er gehorchen, wenn man ihm das auferlegt, wozu er von Natur aus geeigenschaftet ist, und um ihm das und nur dieß auferlegen zu können, muß man seine Eigenthümlichkeit kennen gelernt, sein Vertrauen und gewissermaßen seine Freundschaft errungen haben.

§. 63. Offenbarung der subjektiven Freiheit durch das Eingehen des Geistes in die Bestimmtheit des Stoffes.

Ist der Geist mit dem Stoff so innig befreundet, daß er in alle seine Eigenthümlichkeiten eingehen kann, ohne sich darin zu verirren, daß er, dem Andern sich ganz hinzugeben scheinend, doch vollkommen er selbst bleibt und ihn gerade dadurch beherrscht; so ist er wahrhaft seiner mächtig, und darin liegt das Geheimniß der Einheit und Liebe, ein Anderes zu werden, und doch es selbst zu bleiben. Wo diese Einheit waltet, sehen wir darum das eine in dem andern, und sind des einen gewiß durch das andere. Der also bildende Künstler bemächtigt sich des Stoffes mit einer solchen Ueberlegenheit, daß er ganz nur das zu bilden scheint, wozu der Stoff seiner innersten Empfänglichkeit nach gebildet werden kann. Er vergeistigt den Stoff; alle Materie löst sich von ihrer Gebundenheit durch den Geist, und die Natur nimmt eine andere Natur an, wenn sie dem Geiste gehorcht. Ein wahres Kunstgebilde wird daher auch die Macht des Geistes offenbaren. Jeder sieht in ihm nur die Herrschaft desselben, und traut daher sich selbst das gleiche zu, obwohl er es nicht vermag. Es erscheint ihm die Freiheit selbst als einfache Naturnothwendigkeit, und dieses an sich Nothwendige als ein nur mit der Freiheit Denkbares. Mit jedem wahren Kunstwerk muß es daher so bestellt seyn, das jeder, der es versteht und empfindet, von der Leichtigkeit und Einheit beider Elemente bewältigt, sich das gleiche zutrauen mag, und es doch nicht vermag. „Ut sibi quisque speret idem etc.“ Hor.

β) Die Freiheit der künstlerischen Thätigkeit im Zusammenhange mit dem an sich Freien.

§. 64. Bewußtseyn der Gottähnlichkeit des Menschen in der bildenden Kunst.

Die Macht des Künstlers nicht blos über den Stoff, sondern auch über den Menschen besteht darin, daß er Natur und Freiheit vollkommen in eins zu verbinden versteht. Durch die Macht des Geistes in der Kunst wird der Mensch seiner eigenen Macht über

den Stoff gewiß. Feindlich steht das Aeußere in seiner eigenen Gestalt, dem Geiste in einer ihm fremden Seynsweise gegenüber, und der Geist, an das Aeußere gebunden, fühlt es als Last, bis er in der Macht der Kunst seiner Freiheit gewiß geworden. Während der Mensch denkend vom Stoffe sich losreißt, und ein Reich bildet für sich, das er den Verhältnissen des äußern Daseyns durch eigene Thätigkeit entrissen hat, bleibt dieses Aeußere dennoch neben ihm in seiner eigenen Gestalt bestehend, und nöthigt selbst den denkenden Geist, seine Bewegung nach dieser nothwendigen Bestimmtheit des äußern Daseyns zu formiren, oder auf die Wahrheit des Gedachten zu verzichten. Der Künstler dagegen, eines innern Lebens und Reiches an sich gewiß, wendet die Macht nach außen, und offenbart im Stoffe die Knechtschaft desselben vor der Macht des Geistes. Der Stoff erscheint als rein äußerer und abhängiger, der nur Etwas ist, in soferne er etwas scheint, in soferne er einer Idee zur Hülle dient. Ohne geistigen Inhalt verliert er selbst die Gestalt, durch die er im Denken dem Geiste gegenübersteht, und mit der Gestalt sein Wesen, denn seine Form ist sein Wesen. Diese Form ist aber nicht eine bildende, sondern eine gebildete, und zwar von einem Andern gebildete, das ein Wesen an sich hat. Dieses Wesen, weil bilden könnend, ist im Menschen den Stoff umgestaltend. Weil aber der Stoff als ein gestalteter bereits dem Menschen vorliegt, so muß der Mensch eine höhere Macht voraus denken, welche diese Gestaltung, über die der Mensch eine sekundäre Herrschaft ausübt, in primitiver Weise gebildet. Jene primitiv bildende Macht als an sich und absolut den Stoff bildend, und nicht, wie die relative Gewalt des Menschen ihn umbildend, kann nur eine den Stoff zur Form überhaupt bildende, seine Wesen selbst schaffende, und diese als Form feststellende Schöpfermacht seyn. So ahnet der Mensch bildend und umbildend den Schöpfer, und des Menschen Aehnlichkeit mit ihm in der geistigen Macht der bildenden Kunst. Das Gefühl der Gottähnlichkeit ist der Ursprung des menschlichen Wohlgefallens an der Kunst, und je lebenskräftiger diese Gewalt in der Leichtigkeit der Ueberwindung des Stoffes hervortritt, um so lebendiger erwacht diese Geistesfreude im Menschen. Freilich

§. 63. Offenbarung der subjektiven Freiheit durch das Eingehen des Geistes in die Bestimmtheit des Stoffes.

Ist der Geist mit dem Stoff so innig befreundet, daß er in alle seine Eigenthümlichkeiten eingehen kann, ohne sich darin zu verirren, daß er, dem Andern sich ganz hinzugeben scheinend, doch vollkommen er selbst bleibt und ihn gerade dadurch beherrscht; so ist er wahrhaft seiner mächtig, und darin liegt das Geheimniß der Einheit und Liebe, ein Anderes zu werden, und doch es selbst zu bleiben. Wo diese Einheit waltet, sehen wir darum das eine in dem andern, und sind des einen gewiß durch das andere. Der also bildende Künstler bemächtigt sich des Stoffes mit einer solchen Ueberlegenheit, daß er ganz nur das zu bilden scheint, wozu der Stoff seiner innersten Empfänglichkeit nach gebildet werden kann. Er vergeistigt den Stoff; alle Materie löst sich von ihrer Gebundenheit durch den Geist, und die Natur nimmt eine andere Natur an, wenn sie dem Geiste gehorcht. Ein wahres Kunstgebilde wird daher auch die Macht des Geistes offenbaren. Jeder sieht in ihm nur die Herrschaft desselben, und traut daher sich selbst das gleiche zu, obwohl er es nicht vermag. Es erscheint ihm die Freiheit selbst als einfache Naturnothwendigkeit, und dieses an sich Nothwendige als ein nur mit der Freiheit Denkbares. Mit jedem wahren Kunstwerk muß es daher so bestellt seyn, das jeder, der es versteht und empfindet, von der Leichtigkeit und Einheit beider Elemente bewältigt, sich das gleiche zutrauen mag, und es doch nicht vermag. „Ut sibi quisque speret idem etc.“ Hor.

β) Die Freiheit der künstlerischen Thätigkeit im Zusammenhange mit dem an sich Freien.

§. 64. Bewußtseyn der Gottähnlichkeit des Menschen in der bildenden Kunst.

Die Macht des Künstlers nicht blos über den Stoff, sondern auch über den Menschen besteht darin, daß er Natur und Freiheit vollkommen in eins zu verbinden versteht. Durch die Macht des Geistes in der Kunst wird der Mensch seiner eigenen Macht über

den Stoff gewiß. Feindlich steht das Aeußere in seiner eigenen Gestalt, dem Geiste in einer ihm fremden Seynsweise gegenüber, und der Geist, an das Aeußere gebunden, fühlt es als Last, bis er in der Macht der Kunst seiner Freiheit gewiß geworden. Während der Mensch denkend vom Stoffe sich losreißt, und ein Reich bildet für sich, das er den Verhältnissen des äußern Daseyns durch eigene Thätigkeit entrissen hat, bleibt dieses Aeußere dennoch neben ihm in seiner eigenen Gestalt bestehend, und nöthigt selbst den denkenden Geist, seine Bewegung nach dieser nothwendigen Bestimmtheit des äußern Daseyns zu formiren, oder auf die Wahrheit des Gedachten zu verzichten. Der Künstler dagegen, eines innern Lebens und Reiches an sich gewiß, wendet die Macht nach außen, und offenbart im Stoffe die Knechtschaft desselben vor der Macht des Geistes. Der Stoff erscheint als rein äußerer und abhängiger, der nur Etwas ist, in soferne er etwas scheint, in soferne er einer Idee zur Hülle dient. Ohne geistigen Inhalt verliert er selbst die Gestalt, durch die er im Denken dem Geiste gegenübersteht, und mit der Gestalt sein Wesen, denn seine Form ist sein Wesen. Diese Form ist aber nicht eine bildende, sondern eine gebildete, und zwar von einem Andern gebildete, das ein Wesen an sich hat. Dieses Wesen, weil bilden könnend, ist im Menschen den Stoff umgestaltend. Weil aber der Stoff als ein gestalteter bereits dem Menschen vorliegt, so muß der Mensch eine höhere Macht voraus denken, welche diese Gestaltung, über die der Mensch eine sekundäre Herrschaft ausübt, in primitiver Weise gebildet. Jene primitiv bildende Macht als an sich und absolut den Stoff bildend, und nicht, wie die relative Gewalt des Menschen ihn umbildend, kann nur eine den Stoff zur Form überhaupt bildende, seine Wesen selbst schaffende, und diese als Form feststellende Schöpfermacht seyn. So ahnet der Mensch bildend und umbildend den Schöpfer, und des Menschen Aehnlichkeit mit ihm in der geistigen Macht der bildenden Kunst. Das Gefühl der Gottähnlichkeit ist der Ursprung des menschlichen Wohlgefallens an der Kunst, und je lebenskräftiger diese Gewalt in der Leichtigkeit der Ueberwindung des Stoffes hervortritt, um so lebendiger erwacht diese Geistesfreude im Menschen. Freilich

lauert auch hinter dieser heitern Lust die Schlange der Versuchung, weil der Mensch vom Zauber der Schönheit in der gestalteten Form hingerissen, die Form für das Wesen ergreifen, und über der nachbildenden Kraft die urbildende vergessen kann. Aber diese Versuchung liegt erst hinter der reinen Freude der geistigen Macht, welcher Macht der Mensch als einer geistigen nur gewiß wird, indem er sie als eine gegebene Anlage, als Geschenk einer höhern Macht und Güte betrachten muß, und die daher den Menschen demüthigt, indem sie ihn erhebt, und von der er fühlt, daß sie dem einzelnen Menschen nur angehören kann, weil sie der Menschheit als Geschenk des ewigen Lebens verliehen ist, und der Menschheit, nicht dem Subjekte eigen ist. So wird die Freude der Bewunderung zugleich die Hoffnung, gleiches zu vermögen, aber auch das Gefühl der Ohnmacht, es selbst zu können, im Menschen erzeugen, und die Kunst als ein Gut offenbar, das dem Menschen zur Erhebung, aber nicht zur Selbsterhebung, sondern zur Erhebung zu Gott als dem höchsten Gute gegeben ist, welcher die Macht an sich besitzt, und diese den Menschen geliehen hat zur Freude und zur Erinnerung an den Schöpfer.

§. 65. Das in der Kunst erwachende Gesetz der Freiheit in der Liebe.

Der Mensch soll den Glauben an seinen Gott um so fester ergreifen, je tiefer und inniger sein Geist von der Bewunderung der Kunst hingerissen wird. Die Kunst muß die ewige Liebe des Göttlichen, in dem allein unendlich und ewig die Herrlichkeit wohnt, die im Künstler nur momentan, irdisch und bedingt sich offenbart, und in dieser niedrigen Stufe des Wirkens schon die Macht des Geistes offenbart, und immer nur einem Einzigen Erreichbares, Seelenbezwingendes, Schönes und Göttliches bildet, wecken. Die Liebe aber wird im Menschen geweckt durch das Reich des Sichtbaren und der Empfindung Zugänglichen. Das Unsichtbare, rein nur Denkbare, bleibt so lang von uns ungeliebt, als es sich uns nicht offenbart. Nur durch die Offenbarung in menschlich vernehmbarer Weise mag der Mensch lieben lernen. Selbst der Gedanke schwingt sich erst an dem Sichtbaren zum Unsichtbaren empor,

und der Mensch vermöchte ohne die äußere Erscheinung das Innere nicht zu denken, weil er überhaupt nicht zu denken vermöchte ohne den Gegensatz und die Relation. Wie aber der Gedanke mit dem Sichtbaren beginnt, und von ihm zur Abstraktion fortschreitet, so wächst in ihm die Erkenntniß des eigentlich Wahren und Liebenswürdigen. Diese Erkenntniß leuchtet, aber sie wärmt noch nicht. Zwar ist ein bloßes Leuchten ohne Erwärmen nicht denkbar, und doch sind beide verschiedene Wirkungen des Einen Wesens. Mit dem Gedanken verbindet sich immer auch eine gewisse bildende Schöpfergabe, und damit Liebe zu diesem Geschaffenen. Diese Liebe wird aber eigentlich als erwärmender Hauch im Menschen leben in der Kunst. Hier ist der freie, persönliche, der Liebe fähige Geist erste Quelle der Thätigkeit. Durch das Walten der Kunst schleicht die belebende Wärme des schaffenden Geistes unbemerkt ins Herz. Der Mensch denkt sich das Wahre daher stets auch als das Schöne, um es als solches lieben zu können, und eben so will er auch im Guten das wahrhaft Schöne, oder vielmehr die Quelle alles Schönen, die Liebe. Im Wahren ist die Möglichkeit, im Guten die Wirklichkeit und im Schönen die Nothwendigkeit der Liebe gegeben. Nur das Schöne muß geliebt werden, und alles Liebenswürdige denken wir uns auch als schön, weil nur das Schöne liebenswürdig ist.

§. 66. Die Freiheit als Macht über den Stoff.

Der Geist als liebenswürdig für uns ist es nur, weil er sich offenbart, als schaffender und bildender und folglich selbst liebender Geist. Der schaffende Geist offenbart aber sein Wesen nicht im Stoffe, sondern nur seine Macht über den Stoff. In dieser Macht ist der volle Gehorsam des Stoffes gegen den Geist ausgedrückt, und Alles, was ist, erscheint als Schein der Macht des göttlichen Schöpfers. Wir fassen daher den Schöpfer, der an sich unerreichbar ist, mit Hilfe des Scheins, der als Erscheinung der ewigen Macht Zeugniß gibt von seiner Liebe, sich schaffend zu offenbaren. In der Erscheinung liegt die Nöthigung der Liebe. Was nicht erscheinen kann, können wir auch nicht lieben.

Diese Liebe in der Erscheinung ist aber nicht die wirkliche Liebe selbst, so wenig, als die Wärme das Licht selbst ist; aber unsere Liebe beginnt damit als Empfindung, es ist das Gefundene, was wir nach innen beziehen. Dieses Einschleichen des Scheines ins Innere ist der Zauber der Kunst, der unsern Geist mittelst seiner Natur gefangen nimmt. Der Geist denkt über die Natur, und fühlt und empfindet durch die Natur. Wird nun das Gefühl zur Empfindung, findet der Geist das, was ihm fehlt von Natur im Innern, um in dem Scheine das Wesen zu lieben, dann hat er, vom Scheine ungeblendet, das Licht gesehen durch den Schein. Wenn nun der Gedanke vom Schein abstrahirt, um das Erscheinenkönnende zu finden, so muß dagegen die Kunst den Schein suchen, um das erscheinen Müssende als das Belebende, als schaffende Liebe darzustellen. Der Gedanke ist, wie im Gemälde der Umriß, durch den die Gestalten blos als räumlich bestimmte vom Raume sich losreißen, um für sich zu seyn; die Kunst aber ist wie die Farbe, durch welche die vom Raume losgetrennten Gestalten Leben und Bildung für sich gewinnen. Diese Liebe zu wecken kommt nun dem Schönen, in dem wir Geist und Leib in unzertrennlicher Einheit erblicken, und der Bildnerin des Schönen, die keinen andern Zweck hat, als im Aeußern das Innere erscheinen zu lassen, der Kunst an sich und im unterscheidenden Sinne als natürliche Beschaffenheit zu. Die Kunst ist mächtig der Natur, und hat gerade dieses Medium der allgemeinen Nöthigung, es für alle Menschen anzuwenden, um jeden an sich zur Liebe des Geistigen und Ewigen und zur Liebe des Schöpfers, der in der Erscheinung seine Liebe geoffenbart, zu nöthigen. Der Naturgrund wird in dem Menschen zuerst erwachen, und auf ihm erbaut sich das persönliche Bewußtseyn. Durch diesen allgemeinen Grund wirkt die Kunst auf den Menschen. In der Erscheinung muß der Mensch das Schöne, und im Schönen die Liebe finden können. Daher ist die Kunst bildend, und weil bildend, aus geistiger Macht herrschend. Der Mensch muß durch die Kunst mittels des ihm Natürlichen, mittels der Empfindung zum Uebernatürlichen, zum Geistigen gerufen werden. Das Schöne hat daher eine noth-

wendige und allgemeine Bedeutung. Das Schöne richtet sich nicht nach dem individuellen Gefühl. So wenig als das Wahre von dem individuellen Meinen abhängig ist, ebenso wenig das Schöne. Das Schöne ist an sich nothwendig. Was schön ist, muß nothwendig schön seyn, und kann den Charakter des Schönen nicht verlieren oder erhalten nach dem individuellen Bedünken. Jener Naturgrund, der auf alle Menschen wirken muß, ist eben, weil auf alle wirkend, so an sich auch nothwendig wirkend. Diese Nothwendigkeit ist aber, weil eine natürliche und allgemeine, eben darum kein individuelles Bedünken. Als besonders empfindend findet jeder Mensch zwar das Aeußere, aber ob er in diesem auch das Innere und somit die im Aeußern sich offenbarende Harmonie des Innern mit dem Aeußern, und sofort die Schönheit, und in dieser, die Liebe, die nur vorhanden ist, wo ein Inneres und Aeußeres zugleich ist, zum Ewigen findet, ist nicht durch natürliche Nöthigung gegeben.

γ) Die Freiheit als wirkliche Erhebung über die Aeußerlichkeit.

§. 67. Erhebung des Menschen durch die Kunst über die Individualität der sinnlichen Empfindung.

Eine Erscheinung kann einer innern Anschauung des Ewigen im Menschen an sich entsprechen, und also vollkommen schön seyn, und weil schön, so auch auf die Natur des Menschen an sich wirken, aber diese Wirkung wird sich doch wieder an Individuen offenbaren müssen, und an diesen nach dem Grade ihrer Empfänglichkeit zum Vorschein kommen. Daher wird z. B. jede Musik selbst auf den Wilden und ganz rohen Menschen wirken, aber er wird nur im Stande seyn, das Allereinfachste zu fühlen, und erst nach und nach von der Macht der Kunst gezähmt werden. Die Natur wird durch die Kunst aus ihrer Gelassenheit nach außen, aus ihrer Ausgelassenheit eingefangen, und zur Empfindung gewöhn[illegible] Die Kunst bezähmt und bekämpft diese Ausgelassenheit. Die Ku[illegible] war die erste Bildnerin des entarteten Menschengeschlechtes. [illegible] bezähmte den Griechen zur Gründung von Städten, [illegible]

den stürmischen Unmuth Sauls. Sie war aber auch die erste Verführerin des Menschen, und ein Erbtheil der Kinder Kains. Aber auch diesen als mildernde und tröstende Begleiterin, und als Bürgschaft der Wiederberufung zur Verehrung des Schöpfers gegönnt. Sie muß nothwendig über dem Individuum stehen, weil sie allgemeines Erbtheil der Menschheit und Offenbarung des die Natur beherrschenden Geistes ist. Die Kunst geht aus der Angemessenheit der Natur für die Wirkung des Menschengeistes überhaupt hervor, und kann nur nach dieser Angemessenheit beurtheilt werden. Ein richtiges Urtheil über die Kunst ist nur vom Standpunkt der richtigen Einsicht in das Wesen des Geistes und seines Verhältnisses zur Natur zu geben. Dieser Standpunkt ist der des Bewußtseyns der Relativität, also der Natürlichkeit und Persönlichkeit des menschlichen Wesens. Wie jede Entwicklung der Kunst nur aus der innern Anschauung dieses Verhältnisses hervorgeht, — denn wie könnte der Künstler bilden ohne Bewußtseyn der freien persönlichen Kraft, und ohne zugleich gegebenes Bewußtseyn der nothwendigen Verbindung dieser freien Kraft mit einem unfreien Naturgrunde: — so wird auch die fortschreitende Entwicklung der Kunst dieses Bewußtseyn immer deutlicher hervortreten lassen, und die höchste Einsicht in das Wesen des Menschen, und damit in das Verhältniß des Menschen zu Gott und zur Schöpfung vorbereiten. Die Kunst wirkt nun allerdings vermöge des allgemeinen Grundes der Sinnlichkeit auf den Menschen. Aber sie wirkt nicht allein durch denselben, sonst würde sie aufhören, überhaupt zu wirken, und auf die Empfindung des Menschen als eines freien und persönlichen Wesens wahrhaft Einfluß zu haben. Nicht blos der Naturgrund wird dem Menschen durch die Kunst zum Bewußtseyn gebracht, sondern auch der in demselben wirkende Grund der Freiheit. Der Mensch fühlt sich durch die Kunst von seiner zugänglichsten, an sich stets offenen Seite angegangen, und muß daher der Kunst einen unwillkürlichen und unmittelbaren Zutritt gestatten. Aber in ihn eintretend auf dem natürlichen Zugange der Sinne kann sie doch nur auf ihn wahrhaft eine bleibende Wirkung ausüben durch die Offenbarung ihres

geistigen Inhalts. Der Mensch muß daher das Schöne allerdings lieben. Aber indem er das Schöne liebt, liebt er eigentlich das im Schönen waltende und wirkende Wesen.

§. 68. Erhebung des Menschen durch die Kunst über die Begehrlichkeit der sinnlichen Empfindung.

Die Schönheit ist allerdings nie ohne Macht über den Menschen; aber diese Macht darf doch nur eine im Geiste festgehaltene seyn, weil *das Schöne zwar durch den Sinn eingeht, aber nicht durch den Sinn festgehalten*, und nicht als Schönes durch den Sinn erkannt wird. Wo das Schöne die Sinnlichkeit übermächtig macht, hat der Mensch aufgehört, das Schöne als solches zu empfinden. Eine an sich schöne Gestalt ist daher an sich auch geistig erhebend. Die Kunst wird somit die menschliche Gestalt als den Typus des höchsten geistig sinnlichen Organismus darstellen, aber in dieser Darstellung die Allgemeinheit suchend wird sie gerade den individuell sinnlichen Reiz aufheben, weil sie den Leib als vollkommene Hülle des Geistes, und um keines andern Zweckes willen darstellt. Dazu aber soll die Kunst den Menschen führen, daß er durch die Sinne das Geistige empfinde. Der Stoff soll als solcher für ihn gänzlich absterben durch die Kunst, um im Geiste ein neues Leben zu gewinnen. Nur durch diese Erhebung wird der Mensch durch die Schönheit seiner Freiheit sich bewußt. Jede sinnliche Regung muß verstummen vor der wahren Kunst, und eine Kunst, die umgekehrt diese sucht, und dadurch den Sinn gefangen nehmen will, die also nach augenblicklichem Effekt strebt, statt *in dem Momente die Ewigkeit zu vergegenwärtigen*, ist ihrem Berufe untreu, zum Judas an dem Erlöser geworden. *Die Kunst muß den Menschen befreien von der Herrschaft des Stoffes*, und also auc von der dem Stoff zugänglichen Herrschaft *der Sinne*. D Kunst muß die *Begierde in der Liebe verklären*; die Li *aber lebt nur im Geiste*.

§. 69. Aufhebung der Vergänglichkeit der Empfindung durch die Kunst.

Die Liebe ist ewig, und wohnt nie im Vergänglichen an sich. Der Moment wird daher auch in dem wahrhaft Schönen verschwinden. Nur das Bleibende ist schön. Das Veränderliche ist unschön, sofern es veränderlich ist. In dem Bleiben ist das Beleiben des Geistes. Die Kunst offenbart dieses Beleiben des Geistes im Stoffe. Der Stoff wird unsterblich durch den Geist, in soferne er ihm zum Leibe dient. Daher muß er selbst konzentrisch gemacht nur im Menschen und für ihn bestehen, und jede Existenz desselben außer dem Menschen überwunden werden. Die überwundene Aeußerlichkeit zieht den Geist nicht aus seiner Innerlichkeit heraus in die Sinne herab, sondern der Geist zieht die Sinne allmählig zu sich ins Centrum, und macht sie zu unmittelbaren Dienern. Der Geist, wie er in der Kunst nur für Aug' und Ohr wirkt, zeigt damit die beabsichtigte Innerlichkeit des Stoffes. Der bleibende unsterbliche Leib kann sehen und hören, aber nicht schmecken, riechen. Denn er muß ganz in diese Innerlichkeit der Empfindung, die zugleich die höchste Macht nach außen darbietet, sich erheben, um des äußern Stoffes und seiner grob materiellen körperhaften Berührung vollkommen ledig zu werden. Die heiligen Bücher reden daher auch immer vom Anschauen Gottes, und vom Lobpreisen des Ewigen und ewigen Jubelgesängen, deren selige Harmonieen zur Glückseligkeit des ewigen Lebens gehören sollen, nie aber von irgend einer andern Empfindung der Creatur in jenem ewigen Leben. Nur in dieser Weise ist auch ein Concentriren, ein Uebergehen aus dem sinnlich räumlichen Leben in ein anderes erklärlich. Die Wirkung der Sinne, von unten nach oben strebend, muß auch nach oben gesteigert werden. Wo die Kunst den Geist in die Sinnlichkeit herabzieht, wirkt sie sich selbst entgegen. Sie fesselt und bindet den Geist, statt ihn zu lösen. Die Kunst aber soll den Menschen befreien von den Banden der Sinnlichkeit, wie sie selbst in der Freiheit des Geistes ihren Ursprung hat. Wie das Denken befreiend im Menschen wirken soll, indem es den auf dem Grund der Nothwendigkeit subjektiv sich

bewegenden Geist das Zeitliche erkennen, und in einem unzeitlichen vom Nacheinander und Nebeneinander der Erscheinung freien Grunde das Daseyn besitzen läßt, so muß die Kunst befreiend auf den Menschen wirken, indem sie im natürlichen Gewande das herrschende freie Prinzip des Geistes ihm offenbart.

c) *Ausdehnung der subjektiven Bedeutung der Kunst zum allgemeinen menschlichen Bewußtseyn.*

§. 70. Die Allgemeinheit des Eindrucks der Kunst auf alle Menschen.

Der Mensch wird durch die Kunst seiner selbst gewiß; er faßt sich im Grunde der Natur als ein über dasselbe herrschen könnendes, und im Genius des Künstlers wirklich herrschendes Wesen. In dem Künstler tritt jene Macht in lebendiger Einheit einer subjektiven Thätigkeit mit einem äußeren und objektiven Grunde in vollendeter Harmonie hervor. In den Werken des Künstlers fühlt jeder Mensch, je nach dem Grade seiner Empfänglichkeit, die einerseits von dem allgemeinen Naturgrunde, andrerseits von der Erhebung der Individualität zur Allgemeinheit, von der Verläugnung des Besondern, und somit von einer gewissen Selbstverläugnung bedingt ist, seine geistige Freiheit vom äußern Gesetze des Stoffes. In derselben Weise ist auch der Künstler an die Verläugnung seines eigenen Genius in der Art angewiesen, als er, um dem Genius die volle Gewalt über den Stoff zu verschaffen, wie der Ohnmächtige die Anlage dadurch zur Herrschaft umwandeln muß, daß er von der angebornen Macht über den Stoff absehen und durch Uebung und Eingehen in die Bedingung des Stoffes die rechte Fertigkeit und Leichtigkeit in Handhabung des Stoffes sich erst erringen muß, so daß er, obwohl ein an sich Mächtiger, weil er dieser Macht noch nicht gewiß ist, zwar nicht als ein Ohnmächtiger im privativen Sinne des Wortes, aber ein noch nicht Mächtiger im beschränkenden Sinne des Wortes ist, erscheint. Ohne Selbstverläugnung kein Selbstbewußtseyn, keine Freiheit. In der Menschheit muß die Empfindung des an sich Schönen, als der sichtbaren Wirkung des unsichtbaren

Geistes durch den individuell Begabten geweckt werden, und indem der Mensch jene Harmonie und Macht des Geistes in der Form empfindet, ist er selbst ein Künstler, weil er innerlich der menschlichen Freiheit und Herrlichkeit gewiß wird. Daher die Freude des Menschen an der wahren Kunst. Da wo der Geist spielend mit dem Stoff die sichtbare Schönheit erzeugt, fühlt der Mensch sich unwillkürlich gehoben und getragen von der unsichtbaren Macht der Kunst. Er entflieht der Sichtbarkeit mit dem bildenden Künstler, und indem er den Geist des Gebildeten versteht, wird er selbst zum sekundären Künstler, und das ursprüngliche Können des Menschen offenbart sich durch das Mitbilden mit dem Geiste des produktiven Künstlers. An die Stelle der ausübenden Kunst, die nur wenig bevorzugte Menschen beglückt, muß das beseligte Kunstgefühl treten, das als ein richtiges Gefühl selbst wieder ein allgemeines Selbstbilden und Können im Grunde der Freiheit und Liebe ist, dem nur die persönliche und individuelle Befähigung, die vorherrschende Richtung des Geistes zur Plasticität fehlt. Das Letztere ist ein geistiges Eigenthum, das den Fühlenden und Verstehenden über den Bildenden erhebt an Klarheit des Bewußtseyns, während der bildende Künstler über den die Kunst Fühlenden und Verstehenden sich erhebt durch die Unmittelbarkeit und das Vorhergehen seiner Wirkung, durch seine Ursprünglichkeit und Macht. Während der Künstler mehr aussprechen kann in der bestimmten Form, als er selbst weiß, wird der Mensch durch die gereifte Anlage der Nachempfindung den Vortheil der Allgemeinheit und des bestimmtern Bewußtseyns für sich gewinnen können. So wirkt der Künstler auf die Menschheit zurück, und wird hinwieder auch von ihr, von ihrer allgemeinen Höhe und Bildungsfähigkeit getragen und begeistert. Den Künstler wird daher die Anerkennung des Publikums, obwohl sie ihm nicht geradezu in der Gegenwart nothwendig ist, und subjektiv offenbar werden muß, doch wieder heben und tragen. Anerkannt aber muß der wahre Künstler werden, und sollte es auch erst nach seinem Tode seyn. Die Wechselwirkung zwischen der subjektiven Begabung und dem allgemeinen menschlichen Bedürfniß

muß eintreten, und sollte es auch erst nach Jahren seyn. Die wahre Kunst muß gerade durch den bleibenden Eindruck auf die Menschheit sich als solche legitimiren. Das momentan Wirkende ist noch kein Zeugniß für die Vollgiltigkeit des Künstlerberufes. Viele haben ihre Zeit gewaltsam aufgeregt, und plötzlich große Anerkennung gefunden, und sind eben so plötzlich wieder vergessen worden. Solcher Beifall ist Zeichen der Subjektivität irgend einer Richtung, und Abweichung von dem allgemein menschlichen Bedürfniß. Ein Künstler aber, der nie sich Anerkennung erringen würde, wäre keiner mehr, und einer, der nur für eine Zeit eines solchen Beifalles genießt, ist auch kein wahrer Künstler, weil beide von dem allgemeinen menschlichen Bedürfen und Sehnen nach der Offenbarung des Ewigen abgewichen sind. Jede wahre Kunst hat bleibenden Werth. Damit aber dieses allgemeine Verhältniß des Künstlers zur Menschheit sich herstellen kann, ist es nicht genug, daß der Künstler subjektiv anerkannt sei. Nicht der Künstler als Individuum, sondern als Träger der Kunst ist Wohlthäter der Menschheit. Nur ein kleingeistiges Verlangen der Neugierde trägt Begehren nach subjektiver Beaugenscheinigung des Individuums. Den Künstler lerne ich nicht kennen und lieben durch Betrachtung seiner Person, sondern durch Verständniß seiner Werke. Der Künstler ist dieß, in soferne er sich objektivirt hat. So bietet sich für die Kunst, an sich betrachtet, ein drittes Moment der Untersuchung dar. Wie wir nemlich die Kunst nur als persönliches Eigenthum erkennen, und nur mit einer Persönlichkeit vereinigt uns denken können, so ist doch auch die Persönlichkeit es nicht, was wir dabei individuell bewundern, sondern das mittelst der Persönlichkeit Gewordene, das von der Persönlichkeit Gebildete, wodurch wir uns wieder persönlich bilden mögen. Die Kunst ist nur denkbar wirkend mittels der Persönlichkeit. Aber eben darum, weil diese wirkend ist, suchen wir noch ein Drittes als die dadurch bedingte Wirkung, zu erkennen, und so geht die Untersuchung, nachdem sie von der Kunst überhaupt ihren Ausgang genommen, von da zu dem Wirkenden übergegangen ist, nun zu dem bestimmten Objekte, zu dem von dem Künstler vermöge

seiner besondern an die Persönlichkeit geknüpften Gabe Gebildeten, zu dem von ihm gebildeten Werke fort, als dem bestimmten Zeugniß dieser Gabe, und dem durch ihn der Menschheit gegebenen Eigenthume als dem Objekt der Kunstlehre im engeren Sinne.

III. Objektivität des Könnens im vollendeten Kunstwerk.

a) Wirklichkeit der Kunst in der Wirkung der subjektiven Anlage auf die äußere Natur.

§. 71. Doppelte Möglichkeit jeder Wirklichkeit.

Jede Wirklichkeit ist durch eine doppelte Möglichkeit bedingt, durch eine innere und äußere, und erst aus der Einheit zweier entgegengesetzter Möglichkeiten kann das bestimmte wirkliche Leben hervortreten. So sehen wir in der Wissenschaft eine äußere Möglichkeit der Erkenntniß in der allen Menschen gleich nothwendigen äußern Relation der Objektivität zur Subjektivität, und eine innere in der dieser unbeweglichen Nothwendigkeit entgegengesetzten subjektiven Bewegung des Menschen, die auf den Grund jener nothwendigen Gesetztheit basirt ist. Die bloße Beziehung kann keine wirkliche Erkenntniß geben, weil die Form des Denkens, deren wir uns durch die Denkgesetze bewußt werden, zwar für alle Menschen dieselbe ist, aber als solche noch keinen Inhalt hat, sondern muß erst mittels der Form errungen werden. Beide Möglichkeiten stehen nothwendig mit einander im Gegensatz, und die eine ist daher als reine Möglichkeit, als Anlage zur Allheit ohne einzelne Bestimmtheit, die andere als Negation der Allheit und als besondere Bestimmung, als der Möglichkeit entgegengesetzte Nothwendigkeit zu begreifen. Wenn der Apfel vom Baume fällt, so steht ihm als dem das Centrum, an dem er befestigt war, verlassenden, in dieser Centrifugalrichtung jeder Radius der Peripherie offen, und dieß ist die erste Möglichkeit seiner Entfernung vom Centrum; soll er aber das gegebene Centrum wirklich verlassen, so muß nun eine zweite Bestimmung, die eine Richtung der Peripherie als die anzustrebende bestimmt, und somit die Gleichgiltigkeit gegen alle Punkte der Peripherie ne-

girt, und dadurch die wirkliche Entfernung vom Centrum ponirt, eintreten, und diese zweite Möglichkeit ist, weil eine bestimmte Richtung hervorhebend, und alle übrigen negirend, die an sich der allgemeinen Möglichkeit entgegenstehende besondere, ist Aufhebung der Möglichkeit als solcher, ist Nothwendigkeit. Von diesen beiden Möglichkeiten würde aber die zweite ohne jene erste nicht in ihrer Bestimmtheit begriffen werden können, und die Erkenntniß der Wirklichkeit geht erst aus der Unterscheidung jener beiden Möglichkeiten hervor. Manches Jahrtausend waren die Aepfel von den Bäumen gefallen, ohne daß daraus die Menschen etwas gelernt hätten, und erst Newton gründete auf diese Erscheinung das Gesetz der Schwere, weil er beide Möglichkeiten unterscheidend, den Gegensatz und mit ihm die Einheit gefunden hatte. Diese beiden Möglichkeiten, die sich als reine oder innere und als entgegengesetzte oder äußere, als reine Möglichkeit und als Nothwendigkeit entgegenstehen, und in der Logik das Gesetz der Identität und Causalität bilden, sind als solche die nothwendigen Prämissen eines jeden wirklichen Schlusses oder einer jeden wirklichen Einheit.

§. 72. Zweifache Möglichkeit der wirklichen Vollendung des Könnens im Kunstwerk.

Während die Erkenntniß in ihrer Vermittlung ausgeht von der Allgemeinheit und Objektivität, um durch die subjektive freie Bewegung des Denkens zur subjektiv-objektiven Einheit der Wissenschaft zu gelangen, geht die Kunst als der einfache Gegensatz des Denkens den entgegengesetzten Weg. Die Kunst hat ihren Ausgang von der subjektiven Freiheit des Geistes, der dem Künstler als herrschender Genius innewohnt, oder vielmehr ihn durchwohnt, und geht durch die Nothwendigkeit des objektiv gegebenen Stoffes hindurch, in dem er sich offenbaren kann. Die Allgemeinheit ist vorhanden, um sich mit der Besonderheit zu verbinden, und daraus die Einheit zu erzeugen. Das Resultat dieser Bewegung wird also mit dem der Erkenntniß im einfachen Gegensatze stehen. Die Bewegung des Denkens, von der objektiven Nothwen-

digkeit und Allgemeinheit ausgehend, geht durch die subjektive Besonderheit und Freiheit hindurch, und erzeugt die allgemeine Form der Wissenschaft. Die Kunst von der subjektiven Freiheit ausgehend, durch die äußere Nothwendigkeit hindurch brechend erzeugt die besondere Erscheinung des individuellen Kunstwerks.

§. 73. Für sich bestehende objektive Wirklichkeit des Kunstwerks.

Das Kunstwerk muß als geradezu Besonderes und für sich Bestehendes aus der Subjektivität des Künstlers hervortreten, um dadurch objektive Bedeutung zu gewinnen, während die Wissenschaft als objektive und allgemein giltige Erkenntniß aus der subjektiven Bewegung des Geistes hervortreten muß, um sich die allgemeine Anerkennung zu erzwingen. Die Wissenschaft nöthigt durch ihre Allgemeinheit, durch die alle Gegensätze zur Einheit auflösende Abstraktion zur allgemeinen Anerkennung der Wahrheit. Die Kunst drängt und reizt durch die Offenbarung des an sich Allgemeinen in der Besonderheit und durch die daraus erzeugte Einheit, die sich als Schönheit kund gibt, zur Anerkennung ihrer Wirklichkeit. Die Eine schreitet vom Besondern zum Allgemeinen, und läßt uns im Allgemeinen das Besondere erkennen, ihr Resultat ist die Wissenschaft, die zuletzt eine einzige, alle Bewegung in eine höchste Einheit verschlingende Allgemeinheit erringen muß. Die andere Bewegung der wesentlich menschlichen Kraft schreitet von der Allgemeinheit zur Besonderheit, und offenbart im Besondern das Allgemeine; sie ruht nicht, bis alle wesentliche Formen des an sich Allgemeinen im Besondern erschöpft sind, und die Bewegung vom Centrum durch die einzelnen nothwendigen Radien die Allgemeinheit in der Einzelnheit errungen hat. Die Kunst muß daher als besonderes Kunstwerk im Besondern aus der Allgemeinheit ihre Wirklichkeit und Wahrheit als Schönheit legitimiren, und kann als wirklich nur aus dem einzelnen Werke erkannt werden.

b) Nothwendige Gegensätze in der Wirklichkeit.

1. Innere Gegensätze der Kunstentwicklung.

α) Fortgang der Kunst mit der menschlichen Lebensentwicklung überhaupt.

§. 74. Nothwendige Entwicklung der Kunst in der Zeit.

Die Kunst muß sich im Gegensatze von der die Universalität anstrebenden Wissenschaft offenbaren in einzelnen, für sich die Allgemeinheit im Besondern, bindenden Werken. In dem einzelnen Werke der Kunst muß aber auch das Ganze wieder leben als Geist, nur in der besondern Form, gerade wie in der Wissenschaft alles Besondere gesetzt ist in der Allgemeinheit. Ist die Wissenschaft zum Ende ihrer Bewegung gekommen, so muß sie jenes Prinzip gefunden haben, vermöge dessen jede einzelne Erscheinung erklärt werden kann. Jede Ausschließung ist Mangelhaftigkeit des Prinzips. Sie strebt also stets jenem Punkte zu, in dem die höhere und allgemeinere Lösung ihrer Gegensätze vorhanden ist. Mit der höchsten Einheit des Prinzips hat sie ihren innern Schlußpunkt erreicht, ohne daß damit die äußere Möglichkeit nothwendig gesetzt war, alle Einzelnheiten wirklich zu setzen. Sobald ich Centrum und Peripherie habe, sind alle einzelnen Radien darin eingeschlossen, ohne daß sie im Einzelnen gezogen werden müßten. Die Wissenschaft geht von der Peripherie aus, und sucht das Centrum. Sie kann es aber auch, wie in der Geometrie, nur finden, wenn drei Punkte in der Peripherie bestimmt sind. Die Kunst geht vom Centrum aus, und zur Peripherie, um jene drei Punkte zu setzen, und dadurch die Peripherie, zwar nicht in allen Punkten, aber in allen Bestimmungspunkten zu setzen. Dieser entgegengesetzte Fortschritt schließt aber eben so, wie der Fortschritt der Erkenntniß, die Gegensätze in sich ein. In der Wissenschaft ist nun stets schon eine beziehungsweise errungene Allgemeinheit für jeden kommenden Fortschritt gegeben, und nicht jede Bewegung muß wieder von vorne bei dem allerbesondersten beginnen. Wie die Entwicklung der menschlichen Thätigkeit in der Wissenschaft, so ist jede Entwicklung menschlicher Kräfte durch die

Zeit bedingt. Mit der Zeit vorwärts gehend geht jede in eine stufenweise Entfaltung der in ihr zu vermittelnden Gegensätze ein. Jede menschliche Bewegung muß in eine zeitliche Entwicklung eingehen. Für die Menschheit ist die Zeit nothwendiger Durchgangspunkt ihrer Entwicklung. Nichts wird auf einmal errungen. Alle menschliche Thätigkeit ist eine Entfaltung des Freien am Unfreien in der Zeit. So ist auch der Künstler Mensch in allgemeinster Bedeutung. Er trägt den allgemeinen Charakter der menschlichen Natur in ungetrübter Weise in sich. Aber eben darum trägt er auch den Typus seiner Zeit, und ist von ihr so abhängig, wie die Menschheit überhaupt. Er ist nur die letzte Welle einer in die Zukunft überschlagenden lebendigen Vergangenheit. Mit seiner Subjektivität ist daher schon eine beziehungsweise Besonderheit bei aller Allgemeinheit des Ausgangspunktes gegeben. Durch dieses Medium wird die besondere Färbung seiner Werke oder seines Werkes bedingt. Auch in der Kunst ist daher eine Entwicklung in der Zeit unvermeidlich. Diese Entwicklung ist bedingt durch die in der Kunst vorhandenen Gegensätze. Diese Gegensätze sind dieselben, wie in der Wissenschaft. Das Ende der Kunstentwicklung wird in gleicher Weise durch die Einheit jener Gegensätze bedingt. Diese Einheit wird aber einen verschiedenen Weg durchlaufen.

β) Stufen dieser Entwicklung der Kunst in der Zeit.

I. Die symbolische Kunst.

1. Die symbolische Kunst an sich.

§. 75. Ueberschreitung des subjektiven Maaßes der Form durch die objektive Fülle des Inhalts in der symbolischen Kunst.

Geht die Wissenschaft von dem Einzelnen aus, so geht die Kunst von dem Allgemeinen aus. Das Erste, der Ausgangspunkt in der Kunst ist das an sich Allgemeine. Das an sich Allgemeine, in die Entwicklung der Menschheit eintretend, tritt als Geschichte hervor. Die geschichtliche Entwicklung der Kunst wird ihren Ur-

sprung in das Allgemeine setzen. Das Allgemeine als solches wird nun zwar durch die Kunst aufgehoben, und als Besonderes gesetzt, und da, wo diese Besonderheit die Allgemeinheit erschöpft, ist auch die Kunst erschöpft. Das Allgemeine aber wird zuerst vorherrschend walten, und daraus wird für die Kunst ein Suchen nach der besondern Form, ein Herumschwärmen durch alle Gebiete des Lebens entstehen, das überall den vollkommen entsprechenden Ausdruck für die Idee sucht. Dieß Suchen nach der Besonderheit des entsprechenden Ausdrucks für die Allgemeinheit des Bewußtseyns, in der die Gegensätze noch nicht zur äußerlichen Entfaltung gekommen sind, bildet die *erste* Stufe der sich in der Zeit entwickelnden Kunst. Auf dieser Stufe muß die Kunst durch den Reichthum ihrer Vorstellungen zu ersetzen suchen, was ihr an einheitlicher Ausgleichung abgeht. Die Wagschale zwischen dem Besondern in der Darstellung und dem Allgemeinen in dem Darzustellenden wird durch die Vielheit der Formen, in denen sich überall Etwas von dem Darzustellenden findet, im Gleichgewicht gehalten. Kein Ausdruck ist für sich entsprechend, sondern nur mit andern verglichen hat er etwas Entsprechendes. So wird dann der sich offenbaren wollende unendliche und ewige Lebensgrund im Unzähligen oder im Ungeheuern, das irdische Maaß Regirenden, sich auszusprechen suchen. So entsteht die erste Zeit der Kunst, die als die an sich allgemeine das Göttliche in noch ungebundener, übermächtiger Weise ausspricht. Die gesuchten Formen, weil sie dieser Macht nicht das Gleichgewicht halten können, werden von dem Allgemeinen überwältigt, und die Darstellung ist eine nur *symbolische* geworden. Diese Bilder des Unendlichen haben noch nicht die Art gefunden, im Endlichen die Quelle, aus der dieses Endliche selber quillt, und in der alles Endliche inneres Zeugniß von dem Unendlichen in der endlich freien Persönlichkeit gibt, zu finden. Alle ihre Erzeugnisse *bedeuten* daher mehr [illegible]
Unendliche, als sie es *darstellen*, und tragen daher eine [illegible]
von Einzelnheiten in sich, die sich nicht lösen in dem ewigen [illegible]
oder eine Fülle des Wortes, die im Widerspruche m[illegible]
wendeten Ausdrucksweise steht. So präsentirt die

symbolische Kunst in Indien in den Tempeln und in der ganzen Mythologie und in ihren epischen Darstellungen theils einen Reichthum von Bildwerken, der ans Unerschöpfliche und nicht zu Ueberschauende, also ans Uebermenschliche grenzt, theils eine Bestimmung von räumlichen und zeitlichen Verhältnissen, die alles Räumliche und Zeitliche in der Wirklichkeit geradezu aufheben müßte, und somit, die an Raum und Zeitbestimmung gebundene Vorstellung des Menschen überschreitend, von dieser Seite das Uebernatürliche abspiegelt.

2. Gegensätze in der Symbolik der Kunst.

§. 76. Objektive religiöse Bedeutung der symbolischen Kunst.

Die Ueberschreitung der natürlichen Grenze der Vorstellungen in der symbolischen Kunst ist offenbar ein Zeugniß, wie der Mensch sich nicht subjektiv zu Gott hinaufgerungen, sondern das Göttliche ihm objektiv als Erbtheil mitgegeben worden. Der Mensch ist nicht ein kultivirtes und civilisirtes Thier, das aus dem rohen Naturzustande sich selbst erhob, denn wo läge die Kraft, aus dem angebornen Zustande in einen andern überzugehen? Kein Ding kann sich aus sich selbst verlassen, und aus eigener Macht sich verwandeln, und seine eigene Natur überfliegen aus eigener Natur, das wäre eine Negation aller denkbaren Natur. Die Natur würde somit die Eigenschaft an sich haben, ihre eigene Eigenschaft aus sich, und vermöge dessen, was sie ist, diese Natur und Eigenschaft zu negiren, was ein undenkbarer Widerspruch ist. Dem Menschen ist daher ein Göttliches objektiv anvertraut, als ihn, so lange er an dasselbe sich festhält, über sich hinauftragendes Erbtheil. Aus dem rohen Naturzustande wird er gehoben durch die Möglichkeit der Vereinigung mit einem höhern Prinzipe, das sich ihm offenbart. Die Erinnerung an Gott ist aber nothwendig bedingt durch ein Herabsteigen Gottes zu ihm, durch ein Entgegenkommen von Seite Gottes, durch die Mahnung der Religion, die subjektiv als Bedürfniß, objektiv als Gabe sich dem Menschen offenbart, und durch die er zu dieser Erhebung aus der bloßen Zuständlichkeit des Naturlebens, zur Erkenntniß des persönlichen

Seyns mittelst der Erkenntniß Gottes kommt. Die allererste Kunstform gibt daher gerade durch ihre symbolische Bedeutung Zeugniß für die objektive Wahrheit der Religion, und es ist ein ganz irriger Schluß, aus der Nothwendigkeit der Auflösung jener Symbolik in der Kunst nach ihrer subjektiven Bewegung auf die Nothwendigkeit der Vernichtung aller Religion überhaupt zu schließen, wie die Hegelsche Philosophie gethan. Dieser Schluß ist nur eine der herkömmlichen Verwechslungen des Absolutismus, der überall das Relative für das Absolute, das Menschliche für das Göttliche nimmt. Wenn in der relativen Entwicklung des Menschen das Objekt zuerst nur symbolisch dargestellt werden kann, und dieses Objekt, weil die Kunst von der Erinnerungsfähigkeit an Gott im idealen Leben des Menschen, die nur durch eine positive göttliche Offenbarung zum lebendigen Bewußtseyn gebracht werden kann, ausgehen muß, die Religion ist; so folgt noch nicht, daß, wenn die subjektive Auffassungsweise der Religion durch die Kunst sich ändert, diese auch objektiv verschwinden müsse. Wenn die Religion der objektive Grund der Kunst ist, und die Kunst diese Religion blos sinnbildlich in ihrer ersten Entfaltung darzustellen vermag, so ist dieß nur die erste Möglichkeit des Ergreifens ihres Objektes. Darum aber ist die Religion noch nicht selbst bloße Symbolik, weil die künstlerische Auffassung in ihrer ersten Form eine symbolische ist. Diese Auffassung muß sich, wenn sie eine entsprechende Darstellung des Objektes werden soll, allerdings ändern, aber darum ist das Objekt kein anderes geworden. Die Religion hat darum nicht aufgehört, objektiver Grund der Kunst zu seyn, weil sie nicht mehr symbolisch ergriffen wird; sie ist vielmehr der bleibende Haltungspunkt für die, das Uebernatürliche in menschlicher Form darstellen wollende Kunst. Wäre sie selbst blos subjektiver Natur, so würde es eine Kunst, einen Versuch, ein Anderes, ein an sich Nichtendliches im Endlichen darstellen zu wollen, gar nicht geben, und könnte es einen solchen Versuch geben, so würde er mit dem ersten Mißlingen jeder weitern Fortbildung rein unfähig werden. Wird aber angenommen, jene Symbolik sei überhaupt noch nicht Kunst, sondern blos ihr Gegentheil, nemlich Religion, die durch die Kunst in ihrer Objek-

tivität aufgehoben und im Subjektiven und Partikularen gesetzt wurde, damit aus diesem Partikularen das an sich Universelle als Wissenschaft hervorgehe, so bleibt es eine stets unerklärte Voraussetzung, woher jene Objektivität überhaupt kommen soll. Der zuvor erwähnte Widerspruch, der im Denken die Aufhebung aller Möglichkeit eines Criteriums der Wahrheit fodert, tritt hier in anderer Weise hervor.

§. 77. Mißdeutung der objektiven Bedeutung der symbolischen Kunst durch den subjektiven Absolutismus der Hegelschen Philosophie.

Durch die Voraussetzung einer Aufhebung der Religion und Kunst, wie sie in der Hegel'schen Philosophie ausgesprochen ist, wird einerseits eine Veränderung, ein Fortschritt, ein Uebergang gefordert, darum muß Religion in Kunst, Kunst in absolute Wissenschaft übergehen; auf der andern Seite soll aber dieser Fortschritt eine Bewegung des Absoluten, eine Abstreifung der Hüllen desselben bis zum vollkommenen Selbstbewußtseyn vorstellen, ohne die Bemerkung des in beiden Voraussetzungen liegenden Widerspruches, der ein Absolutes als mit einem Andern bekleidet, in einem Andern sich offenbarend, und in dieser Selbstoffenbarung von einem Andern bedingt setzt, das Absolute somit als ein Relatives und doch wieder als ein Absolutes denkt. Einmal wird das Absolute als ewig, unendlich, unveränderlich gedacht, und gleich darauf wieder als zeitlich, veränderlich und endlich gesetzt. Somit wird das Absolute eigentlich als ein Relatives, und das Relative als ein Absolutes gedacht, und der Widerspruch als Identität, und zwar als absolute Identität gesetzt. Ein gleichfalls undenkbarer Widerspruch. Das Absolute kann nimmermehr mit irgend einem Andern identisch seyn, weil dieses Andere im Gegensatze, und weil mit dem Absoluten im Gegensatze, und zwar im identischen Gegensatze, im absoluten Gegensatze, und weil im Gegensatze doch wieder in einer Beziehung, also nicht im absoluten Gegensatze stehen müßte. Identität kann nur möglich seyn, wo Gegensatz und Relation, wo Nichtabsolutes gesetzt ist. Könnte aber in der Erkenntniß von einer absoluten Identität die

Rede seyn, so müßte auch ein absoluter Widerspruch angenommen werden. Zwischen beiden aber gäbe es durchaus kein Criterium ihrer Erkennbarkeit, als die Absolutheit. Der absolute Widerspruch wäre die absolute Identität, und jedes Kennzeichen der Wahrheit hätte aufgehört zu bestehen, weil dann für die Erkenntniß jeder Widerspruch eben so wahr seyn müßte, als die Identität. Die Quelle der Wahrheit kann nur die Einheit seyn. Diese Einheit ist aber nach Hegel'schen Vordersätzen, wie sie unmittelbar und ohne Gegensatz und Vermittlung gesetzt ist, so auch schlechterdings aufgehoben, wenigstens ohne möglichen Unterscheidungsgrund. In diesem Absolutismus muß daher jedem Fortschritt, jedem Uebergang von einem Einen in ein Anderes schlechterdings widersprochen, und jede Bewegung geläugnet werden, weil, wenn ein solcher Uebergang angenommen wird, nothwendig ein Eines und ein Anderes gesetzt wird. Wird nun das eine an beiden als absolut gesetzt, so kann es niemals *etwas anderes*, als es selbst ist, *werden*, denn das Absolute müßte sich selbst aufgeben, und sich, weil nicht absolut werdend, *depraviren*, und zu dieser Endlichwerdung einen *endlichen Grund* haben, der in dem Absoluten als solchen nicht vorhanden seyn kann, oder das Absolute muß bleiben, was es ist, weil es niemals etwas werden, sondern nur es selbst seyn kann, und dann ist dieß angenommene Andere nicht mehr ein Absolutes. Kann aber keines von zweien, die nebeneinander bestehen, und in einer Einheit gedacht werden sollen, für sich absolut seyn, so können es auch nicht beide seyn, weil der absolute Widerspruch eine absolute gegenseitige Negation beider, und somit die Aufhebung beider wäre. Zwar wird an dieser Stelle die Voraussetzung eingeschaltet, daß beide Absolute, als das Nichts und das an sich Absolute sich gegenüberstehen, und somit gerade in der gegenseitigen Negation das wahrhaft Absolute geben. Ein Absolutes, das aber das Nichts negirt, negirt eben nichts, und Nichts negirend '"
es überhaupt nicht negirend. Dem Nichts aber kann übe
keine Eigenschaft, also auch nicht die des Negirens, und
wenig die des Andern, das einem Einen gegenüberstehen
beigelegt werden. Denn um einem Einem als ei

überstehen zu können, müßte es zuvor seyn. Das Seyn aber kann dem Nichts eben so wenig, als irgend ein anderes Prädikat, beigelegt werden. Der zweite Fall ist somit eben so undenkbar, als der erste. Ein dritter Fall aber, der über dem Einen und dem Andern, die zu jeder Bewegung gehören, ein Drittes postulirt hat, damit die Absolutheit der beiden andern aufgehoben, und die Differenz als eine aus dem relativen Widerspruch hervorgehende gedacht werden kann, würde nur die Frage um eine weitere Voraussetzung hinausschieben, und sie ungelöset und unentschieden liegen lassen, oder wollte er sie lösen, in einer jener beiden ersten unmöglichen Voraussetzungen seine Lösung suchen müssen. Entweder müssen also jene Erklärungsversuche den Uebergang und die fortschreitende Entwicklung überhaupt negiren, und die Zeit an sich aufheben, oder sie müssen die Entwicklung in das Relative, und nicht in das Absolute setzen.

3. Einheit dieser Gegensätze.

§. 78. Uebereinstimmung des objektiven Grundes der Kunst mit der subjektiven Bedeutung der Philosophie und der Kunst.

Gibt es Religion, Kunst und Wissenschaft, so sind sie nicht als sich in der Entwicklung aufhebend und zum Nichtseyn fortschreitend denkbar, sondern sie müssen als Affirmationen mittels der Negation des Negativen, also als Positionen anerkannt werden. Jene vermeintliche Position der Wissenschaft durch Aufhebung der Kunst und Religion führt nur zur Negation an sich, und zur Aufhebung der Wissenschaft selbst. Indem Freiheit und Nothwendigkeit als absolut sich widersprechend gedacht werden, um daraus den Prozeß des Lebens und der zeitlichen Erscheinung zu erklären, kommt man nur zum an sich undenkbaren Widerspruche, der nicht nur nichts erklären, sondern jede Erklärung an sich unmöglich machen würde. Statt mit der Einheit zweier relativen Gegensätze und der dadurch gewonnenen Wirklichkeit, die aus der Möglichkeit und Nothwendigkeit hervorgeht, endet der ganze Entwicklungsprozeß mit …flösung in den reinen Widerspruch, und statt der Wirklich…eint als Resultat die bloße Unmöglichkeit. Das Leben

würde sich somit in der Negation enden, und so zwecklos beschlossen werden, wie es zwecklos angefangen. Eines hebt das andere auf, um zuletzt selbst aufgehoben zu werden, und wozu sind zuletzt alle gewesen, wenn es doch blos auf die Aufhebung abgesehen war? Rachel plorat filios suos, quia non sunt. Das Absolute erzeugt Kinder, um sie wieder zu verzehren, ohne doch dadurch fetter zu werden, bloß daß es nicht selbst umsonst da ist. Damit wir daher nicht dasselbe Schicksal, das von dieser absolut seyn wollenden Wissenschaft der Kunst zugetheilt wird, auch der Wissenschaft, dem Leben, ja dem Absoluten selbst zu theilen müssen, nemlich als Unmöglichkeit dieß alles denken zu müssen, kann nur der Weg der wirklichen Position, die aus der Einheit beider Möglichkeiten die Entwicklung und die Wirklichkeit erklärt, aus dieser Wüste der Negation uns retten. Indem wir die Entwicklung als solche erkennen, kann nun die Wissenschaft durch die ihr wesentlichen Gegensätze hindurch zur Einheit fortschreitend gedacht, und in der ihr eigenen Bewegung erkennt werden, und in gleicher Weise mag auch die Kunst nach der ihr eigenen Bewegung mit der Bewegung des Denkens verglichen und zum Bewußtseyn gebracht werden.

II. Die plastische Kunst.

1. Objektive Möglichkeit derselben.

§. 79. Der in der Einseitigkeit der symbolischen Kunst begründete entgegengesetzte Ausgangspunkt der Kunst.

Die Bewegung der Kunst geht von einem der Wissenschaft entgegengesetzten Anfange aus, und muß mit der objektiv gesetzten Allgemeinheit, also nicht mit der Naturnothwendigkeit, sondern mit der Freiheit des Glaubens der objektiven göttlichen Offenbarung in der Religion beginnen. Ihr erstes Erscheinen geht daher von der symbolischen Darstellungsweise aus. Damit ist aber erst ihr Ausgang, aber nicht ihr Fortschritt bezeichnet. Fortschreiten aber muß sie nothwendig durch den Gegensatz, durch die Besonderheit der Natur. Die der religiösen Symbolik entgegengesetzte Kunstform ist daher die aus der Naturidealisirung hervor-

gehende plastische Richtung der Kunst. Während die Kunst im Oriente bei vorherrschender Objektivität das Göttliche als objektiv Unbegreifliches durch Uebergreifen über die Grenzen der Natur, aber doch nur auf natürliche Weise auszudrücken vermochte, lag die Verwechslung des objektiv Göttlichen mit dem Objektiven überhaupt nahe, und die Natur wurde sofort selbst wieder als ein Unbegreifliches mit dem Göttlichen verwechselt, und in Alles überwältigender Macht ins Leben einwirkend aufgefaßt. Diese Uebergewalt der Natur stand als hinreißende Macht der Empfindung, die für sich unwiderstehlich das Subjekt mit einer Sinne- und Geist beraubenden Glut der Leidenschaft durchdrang, dem Menschen gegenüber, und ihr sich subjektiv hingebend fand er sich in den unwiderstehlichen Drang mit fortgerissen, und verwechselte so seine Subjektivität mit der Objektivität. Daher jene Glut der üppigsten Leidenschaft, die doch wieder vom subjektiven Fehler sich rein hält, weil sie in einer höhern Macht zu ruhen scheint. So mußte eine spätere Kunst der überschwenglich subjektiven Phantasie entstehen, die alles Objektive, Natur und Gott zugleich, mit im Subjekt fand, und die Begeisterung der Phantasie als subjektive Einheit des natürlichen und göttlichen Lebensfunkens mit der doppelten Objektivität verwechselte, den Dichter für den Propheten selbst nahm. So war durch die höchste Objektivität die äußerste Subjektivität, aber nicht als selbstbewußte freie Persönlichkeit, sondern als unausgeschiedene Einheit der Objektivität angebahnt.

2. Subjektive Möglichkeit.

§. 80. Vorherrschende Subjektivität der griechischen Entwicklung.

Auf entgegengesetzten Wegen mit der orientalischen Kunst wandelte die occidentalische, die in der Vergessenheit der alten Traditionen rein aus dem subjektiven Grunde sich herausbilden mußte, und darum dem subjektiv hochbegabten Volke der Griechen anvertraut war, welches überhaupt die Bestimmung der subjektiven Bildung und Entwicklung des Menschengeschlechts nach Richtungen zur Aufgabe hatte. Die Griechen sind das

jüngste Volk der Erde. Sie hatten keine Urgeschichte, wie andere Völker, aber sie machten sich eine solche, weil kein Mensch sich einen absoluten Anfang weder seiner selbst, noch der Menschheit denken kann. Darum dachten die Menschen, denen von einem solchen Anfang keine Kunde zugekommen war, die gleichsam älternlos als Findelkinder der Zeit sich auf ihre eigenen Talente stützen, und ohne Patrimonium ein eigenes Vermögen durch eigene Thätigkeit sich erwerben mußten, auf Voraussetzung eines solchen Ursprungs. Sie bildeten sich auf eigene Hand eine Ur- und Vorgeschichte. Zum Ausgangspunkt dieser Bildungen aber hatten sie nichts, als das subjektive Bedürfniß, das Gefühl der natürlichen Freiheit und Unfreiheit, die, als Subjektivität sich erst ahnende Persönlichkeit. Diese, als Subjektivität begriffen, konnte aber in dieser Abhängigkeit nicht den gesuchten Ursprung bilden. Es blieb daher kein anderer Ausweg, als die Subjektivität zwar beizubehalten, aber ihre Abhängigkeit aufzuheben. Diese Aufhebung konnte aber demungeachtet keine totale seyn, weil man damit auch den Ausgangspunkt wieder aufgehoben hätte. Man konnte die der Abhängigkeit entkleidete Subjektivität doch nicht der Natur entkleiden, weil man ihr damit alle Objektivität ausgezogen hätte, denn eine andere Objektivität kannte dieser Zustand nicht, als den unveräußerlichen Naturgrund. Man konnte also die Subjektivität nur so weit ausdehnen, als es der Naturgrund zulassen wollte, und die äußerste Grenze der Befähigung dieses Naturgrundes, subjektiv gedacht, oder vielmehr vorgestellt zu werden, war die Grenze dieser subjektiven Bildungskraft. Der Grieche bildete sich daher seine Urwelt nach dem Muster der Subjektivität, das er zur natürlichen Allgemeinheit erweiterte, und als allgemein mögliche Gestalt darstellte, die weil alle natürliche Möglichkeit in sich beschließend, über der besondern Wirklichkeit stand, und als göttlich erschien. Die Schönheit z. B. bildete er sich aus der Erweiterung des subjektiv Schönen, durch Aufhebung der in der äußern Wirklichkeit ihr anklebenden Besonderheiten. Sobald die Erweiterung der natürlichen Darstellbarkeit des Lebens bis zu dem Punkte gediehen war, daß durchaus kein Wunsch der Andersbil-

bung des Einzelnen mehr gedacht werden konnte, war die äußerste Stufe der zum Objekt zu erhebenden Subjektivität erreicht, und die Darstellung konnte als der Inbegriff alles in dieser dargestellten Beziehung möglichen Einzelnen und Endlichen gelten.

3. Bestimmte Form der griechischen Kunst.

§. 81. Die Plasticität als bestimmter Charakter der griechischen Kunst.

Die griechische Kunst ging von der Subjektivität der Natur aus, und überwand sie durch Aufhebung der Besonderheit. Das so Dargestellte als der Inbegriff des in der Natur im Einzelnen, aber nicht in der Vollkommenheit vorkommen Könnenden, war das griechische Ideal. Die dem Geiste als innere Anschauung vorschwebende Idee des Vollkommenen, Ewigen erschien hier unter subjektiv vorausgesetzten und erreichbaren Bedingungen ausgesprochen. Es hatte daher der Sinn der griechischen Kunst sich vorherrschend der Gestalt als dem natürlich Darstellbaren zugewendet. Die griechische Kunst war eine vorherrschend plastische, und nicht blos die Plastik im engern Sinne als Kunst der Darstellung der Leiblichkeit im Raume, sondern die Plastik im weitern Sinne, in so ferne sie überhaupt das zu den Grenzen der Sichtbarkeit Herangeführte bedeutet, war in allen Künsten der Griechen vorherrschende Richtung. Durch die in dieser Verallgemeinerung und Verkörperung der Subjektivität gesetzte Plasticität der griechischen Kunst war in derselben eine doppelte wesentliche Beziehung bedingt. In der Kunst der Griechen lag ein doppeltes Bestreben der Subjektivität, das gerade durch die Kunst sich offenbaren mußte. Indem die Subjektivität als das einzig Gewisse erschien, mit dieser Gewißheit aber gerade die Sehnsucht gegeben war, über die Gewißheit dieses an sich und im Besondern Gewissen eine allgemeine und höhere Gewißheit sich zu verschaffen, entstand nothwendig das Bestreben, das Subjektive zum Objektiven auszudehnen, und dadurch zu einem allgemein bleibenden zu machen. Diese Objektivität stand aber dem Menschen als eine doppelte gegenüber. Der eine Gegensatz war die Objektivität der Natur, über welche Subjektivität sich schon in ihrer Besonderheit erhaben fühlte,

und über welche und sich selbst hinaus sie darum eine höhere und göttliche Objektivität suchte. Allein der griechische Geist konnte sich so wenig von der Ohnmacht der Subjektivität aus sich selbst los machen, als dieß der orientalische vermochte.

§. 82. Lichtseite der plastischen Kunstrichtung.

So weit der Grund der Natur zur allgemeinen Basis der Subjektivität ausgedehnt werden kann, geht die Befähigung des subjektiven Strebens. Suchte der Geist blos den Körper in der Natur, so mußte er ihn allerdings finden und die Erscheinung als äußerer Grund der geistigen Thätigkeit lag vor ihm aufgeschlossen. Die Natur nach dieser Seite hin ergriffen war dem Geiste als lichter Erscheinungsgrund des geistigen Lebens zugänglich; die Körperlichkeit erschien dem bildenden Geiste als vollkommen zugänglich, und dieser Zugänglichkeit sich mit Vorliebe zuwendend war es die körperliche Schönheit, die ihn bezauberte, und in der er das Göttliche suchte. Nicht die indische Glut der Leidenschaft, die sich selbst aufgibt und verzehrt, durchwohnte den Griechen, sondern das feine freie Spiel des Sinnenreizes, der an der Erscheinung und der Bewunderung der Formen hängt, war seine Leidenschaft. Scherz und Spiel umflattern ihn, und die Grazien begleiteten ihm die Schönheit. Darin mochte er den tiefen, schaurigen Ernst des Lebens, der hinter den Formen lauschte, vergessen, während der Orientale gerade in der Sinnenglut durch die alle Sinne verzehrende Flamme der Leidenschaft seine Subjektivität in die Bande der Naturgewalt verlor, und den Tod des Natürlichen ahnte im Genuß der Natur. Der Grieche strebte daher mit aller Kraft seines Geistes dahin, die Schönheit blos als Form zu empfinden, und die bildende und zerstörende Naturgewalt in dem Momente zu vergessen. Gerade dieses Streben zu vergessen ist aber ein Zeichen der tiefen Angst, die durch das griechische Leben hindurchzuckte, und die ihm die schöne, von Scherzen umflatterte Form so dringend als den einzigen Tröster des Lebens,

der ihm den Abgrund des innerhalb der Natur wohnenden Geheimnisses verhüllen sollte, aufnöthigte.

§. 83. Schattenseite der plastischen Kunstrichtung.

Es ist ein tiefes Mißverständniß der menschlichen Natur und der griechischen Kunst, wenn man sie als die Zeit der Lust und Freude schildert. Hinter ihren Blumengewinden lauerte der Abgrund, den man mit Absicht verhüllte, weil man ihn als unvermeidlich erkannte, und das tiefe Grauen des Todes durch die blühende Gestalt des Lebens verhüllen wollte. Jener lichte Naturgrund, der sich der menschlichen Subjektivität zum freien Spiel ihrer Kräfte hingab, hatte noch ein Geheimniß bei sich, das als ein Unerforschtes und Unerforschliches von dem griechischen Geiste nicht vergessen, aber verhüllt wurde. Das Räthsel der Sphinx, die als Naturgewalt und unharmonische Zwietracht der elementaren Kräfte sich verzehrend dem Menschen gegenüberstellte, war durch den griechischen Geist gelöst. Die Naturgewalt war im Menschen zu einer lebendigen Einheit gediehen. Die Kunst war ihrer mächtig durch die Schönheit. Aber diese Eintracht war doch nur eine scheinbare, das Räthsel war nur gelöst für die Dauer des Menschenlebens. Aber die Frage: woher und wohin dieses subjektive Leben, dieser die Natur beherrschende Mensch selbst? Wird sie ihn wieder verschlingen diese Natur, die ihm nur eine Zeit lang unterthänig ist? Keine andere Antwort hallte zurück, als das Echo der eigenen Stimme. Die Natur hatte sich den Menschen untergeben auf eine Zeit, um ihn dann, nachdem er des Lebens sich erfreut, wieder zu verschlingen. Eine andere Antwort konnte der sich selbst überlassene subjektive Geist, so lange er die Natur fragte, von ihr nicht erzwingen. Jener Scherz war ein Kind des Augenblicks, und verbarg lächelnd die finstere Macht, die den Menschen mit dem Schönen nur geäfft, die ihm Seligkeit zu versprechen schien, weil sie ihm die Möglichkeit derselben zeigte, aber sie entzog, indem sie gewährte, und im Genuß den Verlust erzeugte. So wenig dem Griechen das erste, die Schönheit der Form verborgen geblieben war, eben so wenig konnte er sich das zweite

verhehlen, die Gewißheit der Vernichtung dieser geträumten Lust. Hinter der Natur stand ein Gottesgrund, der, wenn er in der Natur gesucht wurde, als finsterer, blinder Naturgrund leer und vernichtend die Subjektivität angähnte. Hinter dem fröhlichen Daseyn stand das allvernichtende Nichts. Gegen diesen finstern, blinden Naturgrund, der als unerbittliche Nothwendigkeit dem Menschen unläugbar und doch unbegreiflich gegenüberstand, galt keine Abwehr. Der Schein des Lebens, so schön er schien, verhüllte ihn nur, aber er erlöste nicht von ihm, vielmehr mußte gerade das Licht der Schönheit dazu dienen, jenen Abgrund schrecklicher zu machen. Gegen ihn half alles Hinausschieben des Gedankens der Vernichtung nichts, und immer stand hinter dem Elysium selbst wieder die alles verschlingende Vernichtung.

§. 84. Schwebende Ausgleichung beider Seiten der plastischen Kunstrichtung.

Der immer wieder emportauchende Gedanke der Vernichtung war der Tummelplatz der griechischen Kunst. Ihn zu verhüllen war ihre Aufgabe. Diese Hülle war körperlich in der Schönheit gegeben, die als blos allgemeine Möglichkeit sich dem Raube der Nothwendigkeit zu entziehen schien. Geistig aber war die Gegenwart, und das sich Verlieren in ihr der nächste Anhaltspunkt. Daher der immer wiederkehrende Refrain: genießt das Leben, denn die Zeit ist vergänglich. Wo aber diese Vergänglichkeit nicht mehr zu verhüllen war, und der Grieche sich gestehen mußte, daß alle Subjektivität untergehen müsse, damit das Allgemeine bestehen könne; denn von der im Allgemeinen und in der moralischen Ordnung bleibenden Persönlichkeit, die gerade dadurch sich selbst bestätigt, und ihrer selbst gewiß wird, daß sie sich mit Freiheit einem höhern Willen hingibt, weil sie um so mehr wollend ist, je mehr sie das Höhere will, konnte die reine Subjektivität kein Bewußtseyn haben, desto mehr galt es, die Subjektivität diesem blinden Fatum gegenüber in Schutz zu nehmen, und als das Edlere darzustellen. Untergehen müssen wir alle, aber suchen, schön und edel unterzugehen war daher die letzte Lehre, womit der Untergang, der doch unvermeidlich war, von seinen

Schrecken befreit werden sollte. Unvermeidlich ist das Schicksal, aber es liegt bei dem Menschen, mit Ehre zu sterben, und im Andenken der Nachwelt zu leben.

III. Die christliche Kunst.

1. Objektive Möglichkeit derselben.

§. 85. Schwebender Gegensatz der orientalischen und occidentalischen Kunst.

Es offenbarte sich im griechischen Leben das durch alle einzelnen Entwicklungsformen beständig gleich bleibende Streben, die Subjektivität in der Kunst zu objektiviren, ohne daß dieses Streben jemals das Ziel seiner Sehnsucht erreichte. Gerade so hatte im Oriente der menschliche Geist sich vergebens angestrengt, die gegebene Objektivität aus sich zu subjektiviren, ohne am Ende mehr zu erreichen, als die Verwechslung und Identifikation eben dieser gesuchten Subjektivität mit der doppelten Objektivität. In gleicher Weise war der griechischen Bildung die Subjektivität Ausgang der Bewegung gewesen, und ihr das Bestreben inhärirend, sie zur Objektivität zu verklären, ohne daß sie über dieses Bestreben und über die Subjektivität selbst hinauskommen konnte. Das Ende der Bewegung auf dieser Stufe der Möglichkeit war nicht die höhere Wirklichkeit der Subjekt-Objektivität, der Einheit des Menschen mit der Natur durch Gott, sondern die negative Subjektivität, die nur in der Aufhebung von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart, durch die doppelte Negation Gottes und der Natur in der Subjektivität, und in der momentanen Verklärung derselben, dem absichtlich verhüllten Objekte gegenüber, dessen innere Beziehung zum Geiste nicht erkannt wurde, seine einzige Affirmation erringen konnte. Wie die orientalische und symbolische Kunst in der maaßlosen Ueberschwenglichkeit der willkürlich bildenden, gattungslos und autochthon gewordenen Phantasie unterging, so mußte in entgegengesetzter Weise die griechische Kunstrichtung der Plasticität an der den Mangel der Objektivität durch die Form ersetzende innere Gegenstandslosigkeit, an Leerheit

des Inhalts verenden. Aus dieser doppelten Rathlosigkeit konnte der in der Kunst zur Objektivirung der Subjektivität und zur Subjektivirung der Objektivität strebenden Menschheit nur durch eine höhere positive Erlösung geholfen werden.

§. 86. Nothwendigkeit eines höhern Einheitspunktes jener Gegensätze.

Rettungslos verloren war die schöne Macht des Geistes, die bildende Macht der Kunst, blieb sie der Selbstvernichtung einer blos natürlichen Bewegung verfallen. Die Natur raubt dem Menschen seine Kraft, sobald er das Ziel der möglichen Dienstbarkeit errungen, und die sich auf eine Zeit lang seinem Dienste gewidmet, steht vernichtend vor seiner Endlichkeit, wenn ihn nicht die mächtige Hand eines göttlichen Helfers aus dieser Dienstbarkeit errettet. Es konnten demnach jene Kräfte auf ihrer Bahn vorwärts bringen, bis sie das Ziel ihrer möglichen Entfaltung erreicht hatten. So war die objektive Richtung der subjektiven Willkür und dem maßlosen Ungrunde der sich selbst vergötternden Menschenkraft verfallen, und die subjektive Bewegung war in gänzlichem Vergessen des innern Haltes der bloßen Schranke des gegenwärtigen Scheins zum Raube geworden. Nun war die Zeit der höchsten Hilfsbedürftigkeit gekommen, und leuchtend und zündend fuhr der Strahl der göttlichen Offenbarung durch die verlassene Menschheit. Die ohnmächtige Subjektivität und die verlorne Objektivität richteten sich an der positiven Offenbarung auf. Das was der Mensch gesucht hatte, weil er es suchen mußte, und wovon er suchend sich entfernt hatte, stand nun als göttliches, heiliges Geschenk vor ihm, und mit Freuden es ergreifend durch den Glauben fand er das Leben, das er bisher geahnt und gesucht.

§. 87. Höchste Einheit der Subjektivität und Objektivität im Christenthume.

Mit dem Christenthume war die höchste Lebensquelle hervorgebrochen, und neues Leben durchströmte die Zeit, und die Kunst blühte in verjüngter Gestalt an ihren Wassern empor. Im Christenthum war die höchste faßbare Objektivität der göttlichen Offenbarung als tiefstes und innerstes Geheimniß der heimlichen Sehnsucht

des Menschengeistes offenbar geworden. Liebe und Sehnsucht begegneten sich, und erzeugten ein neues, von den vergangenen Zeiten vorbereitetes Leben. Nun erst empfand der Mensch, daß die höchste Subjektivität in der Offenbarung, in dem objektiv Gegebenen verborgen liegt, und das ausgesprochene Geheimniß des Geistes hieß Liebe. Lieben kann nur der persönlich freie Geist. Liebe ist sein Gesetz, Liebe seine Sehnsucht, Liebe seine Seligkeit. Was ihm objektiv erschien als Gesetz, was ihm subjektiv innewohnte als Sehnsucht, das überströmte ihn nun mit seliger Gewißheit, und der Glaube war sein neues Eigenthum. Aber dieser Glaube war kein blinder und erzwungener, er war das tiefste Gefühl der Lösung und Erlösung der Subjektivität von allen äußern Banden durch jenes tiefinnerste Gebot der Liebe. Der Glaube ist nur die erste Gestalt der heiligen und heiligenden Liebe. Was hatte den Menschen getrieben, in der objektiven Tradition ein subjektives Empfinden und Schauen zu suchen? Das Bewußtseyn der Freiheit und des persönlichen Werthes, das an dem Objekte die Erklärung und Verklärung seiner selbst, seine Seligkeit suchte. Und was hatte den subjektiven Geist angespornt, im Objekte seine Macht zu vergegenwärtigen, und den Stoff künstlerisch zu beherrschen? Das Bewußtseyn der freien Persönlichkeit, die über der Natur und dem äußern Zwange der Nothwendigkeit steht. Ist das Objekt ein göttliches, so kann es uns nur offenbar seyn in der Liebe, und der Mensch sucht im Objektiven ein Persönliches, das er lieben, zu dem er in eine freie persönliche Beziehung treten kann. Damit war daher nothwendig eine neue Entwicklung der Kunst bedingt, daß sich die Gottheit dem Menschen nicht blos auf natürlichem und objektivem, sondern auf subjektiv-objektivem Wege als persönliche Liebe geoffenbart. Gott war Mensch geworden, und die menschliche Persönlichkeit war geheiligt und verklärt durch den Erlöser. Nun konnte die Menschheit der Herrschaft und des Zieles ihrer Sehnsucht gewiß seyn.

2. Subjektive Möglichkeit der christlichen Kunst.

§. 88. Die im Christenthume erlöste freie Persönlichkeit des Menschen als höchster Ausgangspunkt der Kunst.

Der freie Geist hatte im Christenthume sein höchstes Gesetz erkannt, die Liebe des Höchsten. Diese Erkenntniß durchdrang sofort belebend alle seine Kräfte, und offenbarte sich als schaffende Kraft in seinem Können. Die Persönlichkeit ist daher der Ausgangspunkt der christlichen Kunst geworden, die im Gegensatze mit der griechischen und orientalischen weder rein plastisch, noch rein symbolisch, sondern die gesteigerte Einschließung beider ist. Das Symbol des Göttlichen in der Natur hat aufgehört, bloßes Symbol zu seyn, und ist persönliche Anschauung geworden. Das Göttliche erscheint nun zugleich als Menschliches, in dem das Menschliche in Gott verklärt wird durch den Glauben und die Liebe, und das Plastische erscheint nun nicht mehr als blos allgemeine Form des Subjektes, sondern als in Geist verwandelte Form, die dem Geist um so näher steht, je mehr sie sich der Plasticität entkleidet hat. Die christliche Kunst will nicht blos den Körper als mögliche Form des Geistes, sondern als wirkliche Einheit mit dem lebenden und liebenden Geiste. Der Ausdruck in der christlichen Kunst ist nicht mehr blos der Ausdruck des Lebens überhaupt, sondern Ausdruck des Lebens insoferne es Liebe ist. Die christliche Kunst trägt daher jederzeit im Persönlichen das Allgemeine, in der Einheit die Allheit.

3. Stufen der Entwicklung der christlichen Kunst.

§. 89. Stufe der unbewußt hervorbrechenden Persönlichkeit.

Der erste Ausdruck der christlichen Kunst ist stets der des aufblickenden innern Lebens. Ohne persönliche, liebende Beziehung keine Vollendung der Kunst. Die christliche Kunst heißt in ihrem Beginne die romantische, weil ihr Charakter vorzugsweise die in der Liebe zur Persönlichkeit verklärte Subjektivität ist, wie sie sich in den von der römischen Bildung durchdrungenen Sprachen und Nationen

zuerst im Uebergange zu dem freien Christusglauben gezeigt hat. Der Name: romantische Poesie ist aber darum gewählt worden für die erste im Christenthum waltende Poesie, weil das Christenthum eintretend in die Menschheit erst ein allmäliges Auffassen durch die singularen Menschenkräfte hervorrief. Als die Persönlichkeit weckend will es auch persönlich erkannt werden. Daher muß jede menschliche Kraft an dieser Offenbarung sich erbauen, und kann, weil von dem Menschen bethätigt, bald ganz diesem Objekte zugewendet, bald wieder demselben abgewendet, es zu negiren versuchen, muß aber selbst in der Negation noch von ihm Zeugniß geben. Es findet sich sofort für die aus dem symbolischen und plastischen sich in Einheit erhebende christliche Kunst ein dreifacher Fortschritt bedingt.

Die erste Stufe der christlichen Kunst ist die der in der Persönlichkeit vorherrschenden Objektivität, in der die Kunst noch vorherrschend als eine symbolische erscheint. Diese Stufe an die orientalische Entwicklung erinnernd trägt vorzüglich den Charakter des Allgemeinen und Uebernatürlichen. Der Persönlichkeit erscheint die Offenbarung als Träger aller persönlichen Sehnsucht und Liebe. Sie ergreift die Offenbarung vorherrschend durch den Glauben, ohne jedoch das persönliche Verhältniß der Liebe zu verlieren. Zuvor aber erscheint selbst das dem Persönlichen so Natürliche als ein rein Uebernatürliches und Wunderbares, was es in Beziehung zur natürlichen Subjektivität des Menschen auch ist. Der Geist Gottes, der sich offenbart als Liebe, ist das große Wunder der Uebernatur, obgleich seine Werke, weil übernatürlich, dem Geiste als das natürlichste erscheinen müssen. Die Kunst ergreift das Wunder als das dem Geiste selbst Natürliche, und liebt es, weil der freie Geist darin seiner Freiheit als einer Herrschaft über die unfreie Natur gewiß wird. Die Kunst ist ja selbst eine Art Wunderthäterin, die aus einem innern Gesetze heraus das äußere Naturgesetz beherrscht, aber ihre Wunder sind doch nur Geheimnisse der wunderbaren Eintracht des bildenden Geistes mit den Gesetzen des bildsamen Stoffes, der dem menschlichen Geiste zu Diensten ist.

§. 90. Zweite Stufe der christlichen Kunst in dem Fürsich der relativen Persönlichkeit.

Der menschliche Geist kann sich zunächst nur als unmittelbar Eins denken mit dem gegebenen Objekte; er schließt sich unmittelbar an, und ergreift die Offenbarung als den Gegenstand seiner Liebe, ohne darin die ihm geoffenbarte Tiefe des eigenen Wesens zu erfassen. Er ergreift die Offenbarung zuerst mit persönlicher Liebe, es ist Andacht und Demuth, was ihn durchglüht, aber er weiß noch nicht, daß er damit auch die Möglichkeit ergriffen hat, die Persönlichkeit auch für sich wollen zu können. Mit diesem zweiten Fürsichwollen der persönlichen Macht ist die Möglichkeit des Abfalls von der Offenbarung gegeben, die nun als ein Abfall des Willens den Widerspruch in die untergeordnete Thätigkeit des Könnens bringt, ohne diese jedoch gänzlich von jenem Grunde entfernen zu können. Der Geist sucht jetzt aus eigener Macht zu wirken, weil er sich als persönlich weiß, und die Macht der Herrschaft über die Natur in der Persönlichkeit erkennt. Er durchwandert das Leben, und sucht die Liebe, weil er aber den lebendigen Glauben verloren, so findet er nur ihren Schatten. Nur die Finsterniß des Lebens gibt ihm Zeugniß von dem Lichte. Abfallend von Gott sucht der Mensch die Liebe, und findet sie nicht mehr, und in diesem Suchen begegnen ihm zwei Führerinnen, die ihn zum alten Grunde wieder zurückführen, aber als einen von dem Gedanken an den möglichen Abfall geläuterten. Der Glaube nach jenem Abfall wieder ergriffen ist wirklich lebendige Liebe geworden; der Mensch hat erkannt, daß das Geglaubte auch das Geliebte ist, daß mit dem Abfall von der Objektivität der Offenbarung auch der Abfall von der Subjektivität sich seiner bemächtigt, daß er nur in Gott sich, und niemals in sich den Gott findet. Jene Stufe des Stehenwollens auf eignen Füßen, des Ablassens vom Glauben bezeichnet in der christlichen Kunst die zweite Epoche, die sich in zwei nothwendigen Entwicklungsformen kund gibt. Den Glauben aufgeben, ohne die Liebe aufgeben zu wollen heißt in sich den Schmerz der Verlassenheit erzeugen, und alles Ausgehen

in die Welt der Erscheinung stillt jenen Schmerz der Verlassenheit nicht, sondern weckt ihn nur. Die Liebe in dieser Verlassenheit von ihrem Grunde offenbart sich als bitterer Lebensschmerz, der in der letzten Steigerung zur Rückkehr ins Reich des Glaubens, oder zum Abfall vom Reich der Kunst führen muß. Die zweite Seite des in der Zeitlichkeit nicht zu befriedigenden ewigen Liebesgrundes im Menschen offenbart sich als ein keckes Ueberspringen aller zeitlichen Mächte; sie koncentrirt sich im universellen Spotte über alle nicht ewigen Tendenzen, und erscheint als Humor, der im Grunde nichts anders, als ein verhüllter Schmerzensruf, ein zum bittern Lächeln verzogenes Weinen des Herzens ist. Wie sehr sich beide nahe liegen, und zuletzt in einander verfließen müssen, geht aus ihrer innersten Natur hervor, und ist häufig genug in den Produkten der Kunst offenbar geworden.

§. 91. Dritte Stufe der christlichen Kunst in der Einheit des Gegensatzes der relativen Persönlichkeit mit der Offenbarung.

Damit die Gegensätze des Schmerzes und Humors in einander verfließen, muß eine höhere Einheit über beiden erfaßt werden. Das bloße Uebergehen der einen Form in die andere erzeugt zuletzt Unform und Haltungslosigkeit. Indem aber beide aus der Subjektivität, die im Gegensatze mit der Objektivität als für sich seiende Persönlichkeit in der Ausschließung sich setzen wollte, ohne es jedoch zu vermögen, weil die Persönlichkeit in ihrer menschlichen Bedingtheit nicht denkbar ist außer in lebendiger Wechselwirkung mit der Natur durch Gott, hervorgegangen sind, mußte die Einkehr in sich durch die Rückkehr zu eben dieser verlassenen Objektivität, die nun nicht mehr blos als unpersönlich objektiver, sondern auch als persönlich objektiver, einer relativen Persönlichkeit persönlich sich offenbarender Grund erschien, gewonnen werden. Diese Regeneration und volle Erlösung des Wortes durch das Wort muß die letzte Stufe der Kunst bilden. Der Weltschmerz muß mit dem Weltscherz in der Gewißheit des ewigen Lebens durch die ewige Liebe sich versöhnen. Wie die **christliche Kunst** von **dem kirchlich objektiven Glaubensleben ausgegangen**

ist, so muß sie auch wieder zu dieser objektiven Einheit zurückkehren, aber als eine vollkommen freie, vor jedem weitern Abfall gesicherte durch das Bewußtseyn der Unmöglichkeit, außer dem gläubigen Leben in einer andern Liebe sich zu verleiblichen. Diese Einheit wird dann — denn es ist offenbar, daß man von dieser Einheit sprechend auf die Zukunft hindeuten muß, indem die Gegenwart nur erst die Probe einer vom Humor zum Schmerz, und von diesem zu jenem überspringenden und in beiden das rechte Maaß verfehlenden Kunst gegeben hat, — in der Religion sich verklären, und in sich die Religion verherrlichen, aus dem Gefühl der vollkommen freien Persönlichkeit, und der allein diese Freiheit mit Gott verbindenden unsterblichen Liebe, die aus dem Glauben und aus der in Humor und Schmerz noch vorschlagenden Hoffnung erblüht, hervorbrechen, und alle Gegensätze des Lebens, als sich bekämpfende Elemente in eine allgemeine, große, allen Reichthum der Phantasie beherrschende einheitliche Form einzuschließen vermögen, die Symbolik in der Plastik auflösen zu einer von tiefster Innigkeit heraus sich bildender, auf dem höchsten Throne der Leiblichkeit, auf dem Worte ruhender irdisch himmlischer Gestalt. So geht die Einheit und die Rückkehr zum tiefsten Leben des Menschen aus dem Gefühl der Verlassenheit außer diesem Grunde hervor. Nur dann kehrt die Menschheit mit voller Liebe zu dem Ecksteine zurück, den die Bauleute verworfen, wenn sie sich vergeblich bemüht, einen andern Schlußstein ihres Werkes zu finden. Durch den Abfall ist die tiefere Einigung vorbereitet. Der Glaube ist zur bewußten, erkennenden, frei anbetenden Liebe geworden. Wie die Wissenschaft, um sich mit voller Freiheit dem Glaubensprinzipe durch die Liebe in die Arme zu werfen, durch den Streit des Wissens hindurchgehen mußte, und erst durch die völlige Negativität und Verlassenheit ihre Macht und Ohnmacht kennen lernte, so hat auch die Kunst diese Gegensätze in sich geweckt, und ein gleiches Resultat muß auch sie wieder dem höhern Bewußtseyn des positiven, aber eben darum nicht blinden und den Menschen bedrückenden, sondern leuchtenden und den Menschen von

den Banden der bloßen Subjektivität befreienden, zur vollen Macht der Subjekt-Objektivität erhebenden Offenbarung zurückkehren. Diese Zeit kann aber, wie in der Wissenschaft, so in der Kunst nicht mehr ferne seyn, denn die Zeichen der Zeit sind für beide so bestimmt, daß sie unmöglich trügen können.

2. Einheitspunkt der diese Entwicklung hervorrufenden Gegensätze.

§. 92. Bestimmung eines endlichen Abschlusses dieser zeitlichen Entwicklung.

Nachdem die Gegensätze jenen Punkt erstiegen, über welchen hinaus kein weiterer Fortschritt innerhalb ihrer Besonderheit zu gewinnen ist, muß nothwendig die vermittelnde Einheit als Lösung ergriffen werden. Diese Gegensätze, die in der Kunst aus dem möglichen Widerspruch des strebenden Elementes gegen die höhere, haltende Gewalt hervorgegangen sind, weil die Kunst überhaupt aus der Wechselwirkung der Gegensätze des menschlichen Wesens hervorgeht, bedingen daher die Einheit, sobald der Gegensatz bis zur Unmöglichkeit der Wechselwirkung sich fortgeführt hat. Es ließ sich somit aus dem in der Symbolik und Plastik herrschenden Gegensatz eine höhere Einheitsstufe in der christlichen Kunst mit Zuversicht voraussagen, und ebenso läßt sich mit gleicher Zuversicht die in der ideal-geistigen Kunst selbst zu erringende Einheit als eine durch den Gegensatz hindurch gehende bestimmen. Ein Höhepunkt der Kunst läßt sich mit derselben Gewißheit in der Kunst angeben, wie in der Wissenschaft. Dieser Höhepunkt, über den hinaus jede fernere Bildung unmöglich ist, liegt von Seite der Subjektivität in dem durch die Kunst konstatirten höchsten Bewußtseyn der Freiheit in der Liebe, und der aus der Liebe zum Ewigen hervorgehenden Umbildungsmacht des Zeitlichen. Weil aber diese Regeneration der Aeußerlichkeit durch jene innere Macht nothwendige Bedingung der Kunst ist, so wird auch diese äußere natürliche Bedingung in jenen Kreis der Fortbildung mit eintreten, und in ihrer erschöpften Bildsamkeit in gleicher Weise den Schlußpunkt der bildenden Kunst, und die Vollendung der in der Zeit

wirkenden menschheitlichen Thätigkeit bezeichnen. Auch dieses äußere Verhältniß muß durch die gleiche Stufenbildung der Allgemeinheit, der Entzweiung und der endlichen Einheit hindurchgehen, und hat mit der vermittelten Einheit seine Endschaft erreicht. Der Geist mag also den Stoff auf was immer für einer Stufe seines an sich gestalteten Seyns ergreifen, um ihm eine der Innerlichkeit entsprechende neue Gestalt zu geben, auf jeder wird der Stoff überhaupt als bereits gebildeter und daher nur beziehungsweise bildsamer sich erweisen.

b) Aeußere Gegensätze in der Verwirklichung des subjektiven Könnens zum objektiv bestimmten Kunstwerk.

1. Gegensatz der subjektiven Thätigkeit mit der objektiven Basis.

§. 93. Nothwendiges Verhältniß der freien Kunst zum unfreien Stoffe.

Die Kunst kann überhaupt nicht wirklich werden, außer in der äußern Natur des ungeistigen Stoffes. Nur das noch nicht Belebte kann von der Kunst ergriffen, und zum Bild des Geistes gemacht werden. Das Wirken der Kunst ist also bedingt von einem der Subjektivität dienenden Stoffe, und diesem kann nichts aufgebürdet werden, was er vermöge der Eigenschaften, die er besitzt, bevor die Kunst sich seiner bemächtigte, nicht zu tragen vermag. Wenn die Kunst den Stein ergreift, um ihn, von seiner Schwere gewissermaßen entkleidet, hoch oben in der Kuppel der Peterskirche und schwebend über der Erde, auf die er, sich selbst überlassen, herabfallen müßte, einfügt, so kann sie dieß nicht, ohne ihn durch irgend eine andere Kraft zu tragen und zu unterstützen. Die Kunst darf den Stoff nicht lassen, wie er ist, sonst hat sie selbst aufgehört zu seyn. Sie kann ihn aber auch nicht aus sich hervorbringen, oder durch den kontradiktorischen Gegensatz seiner selbst aufheben. Der Stein bleibt Stein, auch wenn er die schönste Statue geworden ist, und der Ton bleibt Wirkung der körperlichen Vibration, auch wenn er der Grundton der kunstreichsten Sonate ist. Die Kunst kann daher den Stoff nur gewissermaßen umge-

in die Welt der Erscheinung stillt jenen Schmerz der Verlassenheit nicht, sondern weckt ihn nur. Die Liebe in dieser Verlassenheit von ihrem Grunde offenbart sich als bitterer Lebensschmerz, der in der letzten Steigerung zur Rückkehr ins Reich des Glaubens, oder zum Abfall vom Reich der Kunst führen muß. Die zweite Seite des in der Zeitlichkeit nicht zu befriedigenden ewigen Liebesgrundes im Menschen offenbart sich als ein keckes Ueberspringen aller zeitlichen Mächte; sie koncentrirt sich im universellen Spotte über alle nicht ewigen Tendenzen, und erscheint als **Humor**, der im Grunde nichts anders, als ein verhüllter Schmerzensruf, ein zum bittern Lächeln verzogenes Weinen des Herzens ist. Wie sehr sich beide nahe liegen, und zuletzt in einander verfließen müssen, geht aus ihrer innersten Natur hervor, und ist häufig genug in den Produkten der Kunst offenbar geworden.

§. 91. Dritte Stufe der christlichen Kunst in der Einheit des Gegensatzes der relativen Persönlichkeit mit der Offenbarung.

Damit die Gegensätze des Schmerzes und Humors in einander verfließen, muß eine höhere Einheit über beiden erfaßt werden. Das bloße Uebergehen der einen Form in die andere erzeugt zuletzt Unform und Haltungslosigkeit. Indem aber beide aus der Subjektivität, die im Gegensatze mit der Objektivität als für sich seiende Persönlichkeit in der Ausschließung sich setzen wollte, ohne es jedoch zu vermögen, weil die Persönlichkeit in ihrer menschlichen Bedingtheit nicht denkbar ist außer in lebendiger Wechselwirkung mit der Natur durch Gott, hervorgegangen sind, mußte die Einkehr in sich durch die Rückkehr zu eben dieser verlassenen Objektivität, die nun nicht mehr blos als unpersönlich objektiver, sondern auch als persönlich objektiver, einer relativen Persönlichkeit persönlich sich offenbarender Grund erschien, gewonnen werden. Diese Regeneration und volle Erlösung des Wortes durch das Wort muß die letzte Stufe der Kunst bilden. Der Weltschmerz muß mit dem Weltscherz in der Gewißheit des ewigen Lebens durch die ewige Liebe sich versöhnen. Wie die **christliche Kunst von dem kirchlich objektiven Glaubensleben ausgegangen**

ist, so muß sie auch wieder zu dieser objektiven Einheit zurückkehren, aber als eine vollkommen freie, vor jedem weitern Abfall gesicherte durch das Bewußtseyn der Unmöglichkeit, außer dem gläubigen Leben in einer andern Liebe sich zu verleiblichen. Diese Einheit wird dann — denn es ist offenbar, daß man von dieser Einheit sprechend auf die Zukunft hindeuten muß, indem die Gegenwart nur erst die Probe einer vom Humor zum Schmerz, und von diesem zu jenem überspringenden und in beiden das rechte Maaß verfehlenden Kunst gegeben hat, — in der Religion sich verklären, und in sich die Religion verherrlichen, aus dem Gefühl der vollkommen freien Persönlichkeit, und der allein diese Freiheit mit Gott verbindenden unsterblichen Liebe, die aus dem Glauben und aus der in Humor und Schmerz noch vorschlagenden Hoffnung erblüht, hervorbrechen, und alle Gegensätze des Lebens, als sich bekämpfende Elemente in eine allgemeine, große, allen Reichthum der Phantasie beherrschende einheitliche Form einzuschließen vermögen, die Symbolik in der Plastik auflösen zu einer von tiefster Innigkeit heraus sich bildender, auf dem höchsten Throne der Leiblichkeit, auf dem Worte ruhender irdisch himmlischer Gestalt. So geht die Einheit und die Rückkehr zum tiefsten Leben des Menschen aus dem Gefühl der Verlassenheit außer diesem Grunde hervor. Nur dann kehrt die Menschheit mit voller Liebe zu dem Ecksteine zurück, den die Bauleute verworfen, wenn sie sich vergeblich bemüht, einen andern Schlußstein ihres Werkes zu finden. Durch den Abfall ist die tiefere Einigung vorbereitet. Der Glaube ist zur bewußten, erkennenden, frei anbetenden Liebe geworden. Wie die Wissenschaft, um sich mit voller Freiheit dem Glaubensprinzipe durch die Liebe in die Arme zu werfen, durch den Streit des Wissens hindurchgehen mußte, und erst durch die völlige Negativität und Verlassenheit ihre Macht und Ohnmacht kennen lernte, so hat auch die Kunst diese Gegensätze in sich geweckt, und ein gleiches Resultat muß auch sie wieder dem höhern Bewußtseyn des positiven, aber eben darum nicht blinden und den Menschen bedrückenden, sondern leuchtenden und den Menschen von

stalten. Ihn aber nur theilweise ergreifend und zu einem andern von sich umgestaltend muß sie in dem zu ergreifenden Stoff, um ihn aus der Bestimmtheit seines Zustandes herauszureißen, theilweise diesen Zustand negiren, um einen andern zu poniren. Diese theilweise Negation fordert eine Entgegensetzung innerhalb des Stoffes durch die Kunst. Die Fähigkeit des Stoffes, die in der bestimmten Eigenschaftlichkeit potentialiter vorhanden ist, muß von der Kunst zur wirklichen erhoben werden durch die Aufhebung des singulären oder nothwendigen Grundes in der Beibehaltung des blos möglichen. Wenn der Stein an sich betrachtet nach allen Richtungen der Kugelperipherie fallen könnte, vermöge der Unmöglichkeit, sich in der Entfernung von der Erde ohne Unterlage zu halten, so muß er durch die in ihm liegende Schwere oder Unbehilflichkeit der Masse, die durchaus ohne eigene Kraft ist, der Erde zufallen, sobald er seiner Stütze beraubt ist, vermöge dieses zweiten nothwendigen Grundes, der jene erste Möglichkeit aufhebt. Kann nun dieser Grund durch einen andern ersetzt werden in der Kunst, so wird dieser Fall nicht eintreten. Wenn aber dieser Fall wirklich nicht eintritt, so ist jene Möglichkeit nicht aufgehoben, sondern nur limitirt. Der den Fall aufhebende Grund hebt die Möglichkeit des Falles nicht auf, sondern besteht selbst blos in Beziehung auf jene Möglichkeit als ein wirkender und wirklicher Grund. Eine Säule, die eine Last trägt, ist tragend nur in Beziehung auf diese Last. So weit sie die Wirkung jener Last aufhebt, ist sie selbst wirkend. Ein solcher Gegensatz ist nun durch die Kunst nothwendig bedingt. Die Kunst ergreift den Stoff, um den einen Grund zu negiren und den andern zu lassen, und dadurch die Wechselwirkung von Aeußerlichkeit und Innerlichkeit herbeizuführen. Ohne diesen relativen Gegensatz, der als Wechselwirkung, die in der äquivalenten Beziehung und Verneinung als einheitliche Wirkung erscheint, würde die Kunst den Stoff lassen, wie er ist, und sich nicht offenbaren, oder ihn gänzlich verändern und in der bloßen Innerlichkeit setzen, und sich nicht als ein Andres im Stoffe offenbaren.

2. Stufenweise Ueberwindung dieses Gegensatzes.

§. 94. Vorherrschende Verschlungenheit des subjektiven Strebens von dem Gesetz des äußern Stoffes.

Die Wechselwirkung der Kunst dem äußern Stoffe gegenüber setzt eine stufenweise Entwicklung voraus. Die tragende, negirende und affirmirende Kraft der Kunst findet zuerst den Stoff in seiner allgemeinen Möglichkeit der Beziehungsfähigkeit, und unterscheidet ihr besonderes Thun nicht genau genug von der Eigenthümlichkeit des Stoffes. Daraus entsteht eine gewisse Abhängigkeit des subjektiven Elements in der Kunst von dem äußern objektiven. Der Dichter z. B. läßt mehr die Sprache walten und seine Darstellungen von ihr abhängen, statt sie von seiner innern Anschauung abhängig zu machen. Die Sprache dichtet für ihn, indem sie die in ihr schlummernden Ahnungen des Geistes dem Dichter in den Mund legt. Es gehen ihm Klänge und rythmische Spracherscheinungen durch den Sinn, er hält sie fest, und wie er sie zusammengefügt, leuchtet auch der tiefe Sinn aus ihrer Form hervor. Solche Uebergewalt des Stoffes tritt besonders in der Musik am schlagendsten hervor. Dieser Zustand der noch gewaltigen Herrschaft des Stoffes in seiner Aeußerlichkeit bildet den ersten Schritt der sich bildenden, in den Stoff sich versenkenden Kunst, und läuft parallel mit der ersten Stufe des in die Objektivität der Idee sich versenkenden Könnens. In beiden Beziehungen herrscht die Objektivität über das Subjekt, und es ist gewissermaßen selbst der objektive Geist, der dem Menschen bilden hilft; er bildet nicht so fast aus sich heraus mit voller Freiheit seiner Kraft, als er vielmehr sich gehen, und eine andere objektive Kraft durch sich hindurchwirken läßt. Dieses Sichgehenlassen des Künstlers, das in dieser Periode der Kunst von zwei Seiten bedingt, und daher auf dieser Stufe an seinem Orte ist, muß aber auf dritter Stufe der zur persönlichen Einheit gesteigerten Subjektivität eben so sehr zum Nachtheil der wahren Kunst gereichen, als es ihr in jener anfänglichen Existenz vortheilhaft, ja nothwendig ist. Jenes Sichgehenlassen, jene Abhängigkeit der subjektiven Kraft

von der objektiven Aeußerlichkeit, ist auf der Stufe der Herrschaft der Objektivität von Seite der Idee an ihrem Orte, weil auch die objektive Auffassung der Idee, als subjektiver Glaube vorherrschend ist, und aus dieser Allgemeinheit herauswirkt, das Subjekt gleichsam in sich hineinzieht, und es darum nicht in die Dienstbarkeit der Aeußerlichkeit fallen läßt.

§. 95. Vorherrschende Macht des subjektiv bildenden Geistes über den Stoff durch die Entgegensetzung der beiden, der wirklichen Bestimmtheit des Stoffes zu Grunde liegenden Möglichkeiten.

Von jener ersten Stufe der Uebermacht der Objektivität zu der mit dem Objekte einsgewordenen freien Subjektivität, die als selbst bewußte, persönlich freie Liebe erscheint, führt nothwendig auch wieder ein vermittelnder Uebergang, der die Subjektivität, in so weit sie als freie, selbstthätig hervorbringend und bildend seyn muß, dem unfreien Stoffe entgegensetzt. Dieser Gegensatz spricht sich nach unten als einfacher Gegensatz zwischen dem bildenden Künstler und dem bildsamen Stoffe aus. Auf dieser Stufe muß die durch die Kunst ersetzte zweite Möglichkeit die erste einfach negiren, und von dieser wieder negirt werden. Wie die Säule nur eine wirkliche Kraft vorstellt, in so weit sie eine Last über sich trägt, und nicht mehr wirkt, als sie von jener ersten Wirkung aufhebt, als Gegenwirkung also nur in so weit wirkend und wirklich ist, als sie im aufhebenden, quantitativ ausschließenden Widerspruche steht, so wird in der Kunst überhaupt die wirkende Kraft des Geistes nur in so weit offenbar, als sie die entgegengesetzte Wirkung aufhebt. In soferne sie nun als negirend in dem jeder Wechselwirkung innewohnenden Gegensatze hervortritt, hat sie ihre Eigenthümlichkeit eben durch den Gegensatz bestätigt. Die zweite Stufe der Kunst dem äußern Stoffe gegenüber besteht daher in diesem sichtbar werdenden Gegensatze. Die qualitative Verschiedenheit des bildenden subjektiven Geistes und des überwundenen objektiven Stoffes spricht sich in der quantitativen Einheit oder Coordination beider aus. Diese Coordination geht hervor aus der nur einseitigen Aufhebung des stofflichen

Grundes der Nothwendigkeit, dem möglichen Grunde gegenüber. Weil aber die Unterscheidung in der Quantität hervortritt, so ist damit die Entwicklung der Kunst nicht beendigt.

§. 96. Die Einheit jener Möglichkeit als dritte Stufe dieser Ueberwindung des dem Stoffe zu Grunde liegenden Gesetzes durch den bildenden subjektiven Geist.

So wenig mit Griechenland und der in ihr herrschenden Plastizität die Bewegung des bildenden Geistes in der Kunst, zur vollen Kraft der Persönlichkeit zu gelangen, beendigt, sondern vielmehr erst in dem reinen Gegensatze der Subjektivität mit der Objektivität gesetzt war, welcher Gegensatz in gesteigerter Potenz auf zweiter Stufe der geistig-idealen Kunst, sich wiederholte, wodurch diese dem Charakter des Classischen sich mehr näherte; eben so wenig ist mit dem bestimmten Hervortreten des äußern Gegensatzes die Ausbildung der künstlerischen Kraft dem Stoffe gegenüber beendigt. Die letzte Stufe der Kunst wird vielmehr in der vollkommenen Einheit jenes Gegensatzes bestehen, so daß die Einheit durch den Gegensatz, und dieser als wirklich vermittelter in der qualitativen Einheit sich vollendet. Die qualitative und quantitative Verschiedenheit von Geist und Materie, die in der Kunst zuerst in der Unerreichbarkeit des darzustellenden Geistes in irgend einer Aeußerlichkeit als Symbolik der Idee und als Uebergewicht des Stofflichen in der Form hervortreten mußte, hat in zweiter Potenz ihrer Entwicklung die qualitative Verschiedenheit bestehen lassen, um zur quantitativen Ausgleichung der sich widersprechenden Gegensätze zu kommen. Aus dieser ersten Einheit entsteht sofort eine neue, vollkommene, die eben dadurch als vollkommene Unterscheidung erkannt wird, weil sie vollkommene Einheit ist. In der quantitativen Einheit der Wirkung und Gegenwirkung muß der bildende Geist in seinem Gegensatze eben so viel aufheben, als er ponirt, und erweiset sich durch diese Negation eines Andern als eigene, einem andern für sich gegenüberstehende Macht. Dadurch, daß die formale, quantitative Messung gleich ist, und von dem einen nicht mehr aufgehoben, als von dem andern gesetzt wird,

kommt eben die wechselseitige Verschiedenheit zur Bestimmung, in der das eine eben so wenig das andere ist, als es dieses nicht ist.

γ) Schluß dieser Wechselwirkung.

§. 97. Wirkliche Einheit dieser äußern Gegensätze.

Nachdem in dem Gegensatze von Subjektivität und Objektivität in zweiter Potenz eine quantitative Coordination eingetreten ist, wird in dritter Potenz auch die Qualität gleich gesetzt, und dadurch der Stoff aus seinem annoch bestehenden Gegensatze herausgerissen, aber nur dadurch dieser seiner Eigenthümlichkeit durch den bildenden Geist entzogen, daß dieser sich ihm ganz eingibt, ohne Vorbehalt. So hingebend an das Objekt kann der Geist aber auf dieser Stufe gerade darum seyn, weil er zuerst seiner Eigenthümlichkeit, und dadurch der Selbstständigkeit gewiß geworden ist, die sich nie verlieren kann, sondern um so mehr sich selbst gewinnt, je mehr sie an einem Andern sich aufschließt. Wie auf dieser Stufe der Geist der höhern Objektivität der göttlichen Offenbarung als einer persönlichen Wirkung göttlicher Liebe sich hingibt, und zwar ohne Vorbehalt; weil er durch den vorausgegangenen Gegensatz gewiß geworden ist, daß er gerade durch den vollständigsten Glauben das vollständigste Wissen besitzt, durch die unbeschränkteste Liebe Gottes sich selbst liebt, so kann er nun auch, von dieser einen objektiven Einheit getragen dem entgegengesetzten Objekte sich vollkommen aufschließen, und sich ihm aufschließend wird er es gerade vollkommen in sich einschließen, und es wirklich im Geiste poniren. Der Stoff muß eben darum dem menschlichen Geiste vollkommen gehorchen, weil er von Gott geschaffen auch ein geistiges Gesetz in der Möglichkeit in sich trägt. Dieser Möglichkeit wird nur durch die Nothwendigkeit einer bestimmten Gestalt widersprochen. Dieser Widerspruch wird in der Kunst aufgehoben, und ein anderes Gesetz an die Stelle jener Nothwendigkeit gesetzt. Die an die Stelle der Naturnothwendigkeit tretende Macht der Kunst ist zuerst selbst als blos Bedingtes unter dem allgemeinen Gesetz der ersten Möglich-

keit, und wird von der Allgemeinheit des Seynkönnens überragt. In zweiter Stufe tritt dann erst die quantitative Gleichstellung des zweiten Grundes hervor. Auf dritter Stufe endlich wird diese Gleichstellung des zweiten Grundes mit dem ersten auch eine qualitative, und der Stoff auch in seiner innern Möglichkeit durch seine äußere Gestaltung erschöpft, und der Geist ist nun im Besitze seiner vollen Uebermacht über den Stoff.

c) Höchste Einheit der innern und äußern Gegensätze.

1. Diese Einheit an sich.

§. 98. Durchdrungenheit des Stoffes vom Geiste im vollendeten Kunstwerke.

Der Stoff muß sich dem menschlichen Geiste auf der letzten Stufe der quantitativen und qualitativen Ausgleichung des primären Gegensatzes in seiner innersten Bildungsfähigkeit offenbaren. Weil der Geist im Stoffe sich offenbarte, so ist der Stoff Geist geworden, indem er aufgehört hat, für sich etwas seyn zu wollen. Er kann nun nur noch erscheinen, Ausdruck des Geistes seyn wollen. So ist auf dieser Stufe der todte Stoff lebendig, und der Geist leibhaftig geworden. In dieser Leibhaftigkeit die Geheimnisse der zuvor verschlossenen Materie ergreifend, dehnt er sich aus, indem er denkt, und schränkt sich ein, indem er den Stoff im Besondern bestimmt. Es ist noch Leiblichkeit, aber diese ist nur mehr vom Können des Geistes abhängig, so daß, wo Können und Wollen vollkommen harmoniren, die Leiblichkeit blos das Leben und die Macht des Lebens über die mögliche Aeußerlichkeit ist, so daß die scheinbaren Gesetze der Leiblichkeit und Aeußerlichkeit aufgehoben und zu innern geworden sind. In dieser Aufhebung liegt dann die wahre Position des Innern im Aeußern, weil gerade dadurch das Aeußerliche in seinem Gegensatze negirt und als ein Innerliches gesetzt wird. Das Innere hört auf, ein blos Potentia freies und mächtiges zu seyn, und wird kein allmächtiges, aber ein selbstmächtiges, das den Stoff als die Grenze seiner Macht nicht schafft, sondern den geschaffenen beherrscht, und das Aeußere ist kein an

ohnmächtiges und von der Schwere und Trägheit durchdrungenes, sondern vom Geiste durchdrungen innerlich, central, unkörperlich und unschwer geworden.

2. Unterschied der Kunst von der Natur.

§. 99. Aufhebung der Individualität der Naturerscheinung in der Kunst.

Das Kunstwerk, das aus jenen beiden Beziehungen besteht, und sie im begrenzten Maaße verwirklicht, ist der nachbildliche Zustand der selbstherrschenden Macht des Geistes, und darin liegt der Werth des Kunstwerkes, zeitliche oder vielmehr zeiträumliche Einheit der Wirkung des persönlichen Grundes in einem unpersönlichen nach dem bestimmten Maßstabe, der aus der unbewußten Persönlichkeit zur wirkenden und bildenden persönlichen Kraft strebenden Freiheit zu seyn. Wenn man sich daher um den Vorzug der Natur vor der Kunst streitet, so muß man diese Bestimmung der Natur zum Ausgangspunkt nehmen, wenn der Streit überhaupt entschieden werden soll. Wenn man die Natur als Werk Gottes, die Kunst als Menschenwerk bezeichnet, um dadurch das Uebergewicht der Natur vor der Kunst geltend zu machen, so hat man in dieser Beziehung allerdings recht, aber nicht richtig geredet. Wenn man von der Natur als Werk Gottes überhaupt redet, so muß man jede Vergleichung der Qualität und Quantität dieser Werke mit Menschenwerken schon darum aufgeben, weil ja in diesem weitern Sinne auch der Mensch, in soferne er nur durch die ihm gegebene und anerschaffene Natur seyn und wirken kann, ein Werk Gottes ist. Ebenso ist die Bedeutung beider für den Menschen eine verschiedene. In der Natur soll das Leben als ein inner der Gestalt bleibendes offenbar werden. Das Leben kommt und geht, und bildet die Gestalt und vernichtet sie wieder. Der Zweck eines natürlichen Leibes ist daher nicht, in der Form den Geist als einen das Leben schauenden, sondern als das Leben gebenden und über dem Leben schwebenden darzustellen. Das Kunstwerk ist aber nicht ein sich nach und nach bildendes, in dem das Leben partiell sich offenbart, um, indem es

den gewonnenen Leib vernichtet, in diese Vernichtung den Keim eines neuen Lebens zu legen, das sich abermals entfaltet und aufblüht und wieder verschwindet, und so in jedem Moment ein anderes ist. Das Kunstwerk ist ein ein für allemal Gebildetes, und nur in seiner Unveränderlichkeit sich getreu Bleibendes. Das Kunstwerk lebt nicht, aber es stirbt auch nicht. Sein Vorzug besteht eben in dieser Unsterblichkeit. Jenes Kommen und Gehen des Lebens ist in der Einheit der Momente aufgelöst, so daß durch die Kunst in Einem Moment die Möglichkeit aller Momente des Erscheinens konzentrirt, und durch die Einheit in der Allheit die Schönheit als formeller Lebensgrund offenbar wird. Durch diese Conzentration der im Naturleben zerstreuten Momente wird das Kunstwerk ein an sich bestehendes, bleibendes und unsterbliches, das nie in jenes Werden, das durch die Vergangenheit und Zukunft die Gegenwart bedingt in die Wirklichkeit des Lebens, eingehen kann, sondern in dem gegenwärtigen Momente die Möglichkeit aller Momente offenbaren muß durch die vollendete Form. Die Kunst kann daher nie zur bloßen Nachahmung der Natur erniedrigt werden, ohne aufzuhören, Kunst zu seyn. Das Leben und die im Leben sich offenbarende Vielheit kann in keinem Kunstwerke erreicht werden. Je treuer die Nachahmung seyn will, desto ungetreuer muß sie nothwendig werden, weil sie das Unnachahmliche nachäffen will, und den in der Natur dem Menschen verständlichen Geist, der allein von der Kunst gefaßt werden kann, übersieht.

§. 100. Die innere Abgeschlossenheit des Kunstwerks gegenüber der vorübergehenden Wirkung der Naturerscheinungen.

Jedes Kunstwerk will eine persönlich menschliche Beziehung, und ist nur in soferne Kunstwerk, als es das menschliche Fühlen abbildet, und nicht ein dem Menschen an sich fremdes. Je näher das Werk dem Menschen und seinem Geiste steht, desto mehr ist es ihm verwandt, desto natürlicher ist es ihm. Der Mensch soll ja auch nicht in der Natur seine Persönlichkeit verlieren, sondern sie gewinnen. Darum muß das Kunstwerk dem Menschen

an sich näher stehen, als jede Naturerscheinung. Eine Naturerscheinung ist aber auch für sich kein besonderes Werk, sondern nur eine Wirkung. Das Kunstwerk aber ist als solches ein an sich bestimmtes Werk. Die Kunstwerke mit Naturerscheinungen zu vergleichen, ohne diesen Gegensatz mit in Berechnung zu bringen, ist daher an sich mißlungene Arbeit. Im Kunstwerk offenbart sich ein subjektiv Thätiges, persönlich Wirkendes, in der Natur nicht. Die Natur ist im Ganzen das Werk eines persönlich schaffenden Geistes und in ihrer Allheit das unerschöpfliche Ideal aller Kunstschöpfungen, aber nie im Einzelnen. Jedes Einzelne steht als solches unter dem in sich vollendeten Kunstwerke, in soferne das Einzelne in der Kunst für sich beschlossenes Werk, in der Natur vorübergehende Wirkung ist. Kein Maler wird den Sonnenaufgang mit Farben darstellen, wie er wirklich ist, aber seine Wirkung auf das Gemüth wird er in seinem Werke darstellen können, und durch diese Rückwirkung auf den Geist, durch den die Erscheinung eine persönliche und daher bleibende Beziehung erhält, entsteht durch das abermalige, beide Beziehungen, den geistigen Gedanken und die den Gedanken erweckende Form zugleich darstellende, Herauswirken des Geistes in die Erscheinung ein natürlich persönliches Werk, das ein in der Einheit des persönlichen Geistes gesammeltes, und somit ein geschlossenes, weil Einheit und Allheit zugleich darstellendes Werk ist. Die Naturwirkung hat nie die Einheit in sich, und ist darum vergänglich. Das Kunstwerk ist daher auch nur einmal, und indem es einmal ist, für allemal. Die Naturerscheinung aber wiederholt sich. So steht das Kunstwerk über der Zeitlichkeit gerade durch seine momentane Allheit und Einheit, und kennt kein äußerliches Entstehen und Vergehen, weil es ein für allemal ist, sobald es ist. Die Zeit kann ihren äußerlichen Einfluß über ein Kunstwerk üben, in soferne dieses an der Veränderlichkeit des irdischen Stoffes hängt. Ein Tempel kann in Trümmer zerfallen, ein Gemälde verbleichen und unkenntlich werden, aber dadurch ist nur eine äußere Gewalt an dem äußern Bestehen sichtbar geworden, nicht aber ein Vergehen des Kunstwerkes als solchen. Der Stoff

ist zerfallen und damit auch die Form, die der Geist gebildet, aber dieses Zerfallen lag nicht in dem bildenden Geiste, sondern außer ihm. Dagegen liegt in den Erscheinungen der Natur die Vergänglichkeit im Wesen selbst. Als Wirkungen können sie nur im Werden, also entstehend und vergehend zugleich gedacht werden.

§. 101. Geistige Einheit des Kunstwerkes.

Das Kunstwerk muß wesentlich eine geistige Einheit in sich tragen, und besteht darum für sich. Jede Naturerscheinung ist aber blos als Uebergang zu einem Andern denkbar. Diese geistige Einheit erhebt das Kunstwerk über die Natur im Einzelnen. Nichts ist an sich schön, in soferne es blos natürlich ist, sondern nur, in soferne der Geist ihm Einheit leiht, in soferne in der natürlichen Form die geistige Potenz der Freiheit sich spiegelt. Die Blume ist schön, in soferne in der Regelmäßigkeit und in der Fülle ihrer Gestalt diese Einheit sich offenbart. Sie ist aber nur schön für den Geist, und nicht für das Auge. Für dieses nur, in soferne es das vermittelnde Organ ist. Daher verlieren nothwendig Menschen, bei denen die persönliche Beziehung durch Unthätigkeit des Geistes zurücktritt, auch das Gefühl für das Schöne. Durch die Natur und ihre Gestaltung muß jene Selbstthätigkeit des Geistes geweckt werden, und indem der Geist sich in sie versetzt, findet er sich und seine persönliche, ewige Freiheit. Der Mensch hat Wohlgefallen an einer Landschaft, in soferne diese in Gegensätzen den Widerspruch, und daher auch den Kampf und die Bewegung des Lebens offenbart, aber so, daß die Gegensätze nicht als solche, sondern in leisen Uebergängen in einander bestehen, und sich dadurch die durch den Geist erfüllte Ausgleichung und Einheit darstellt. Nichts als Bäume oder Häuser zu sehen, gibt kein schönes Bild, weil der Gegensatz fehlt, aber eine Waldparthie mit einem einsamen Forsthause wird ansprechen können, wenn sie so dargestellt ist, daß der Geist sich in beiden thätig denkt, das Leben im Grünen und in traulicher Stube in Gedanken mit einander verbindet, und daher Abwechslung, Bewegung und Ruhe, d. h. Verbindung der an sich entgegengesetzten Gefühle mit hinein-

denkt, und sein eigenes Leben mit der Darstellung verwebt. Ohne solche Theilnahme des Geistes gibt es kein wahres Kunstwerk, und das Mißlingen so vieler Werke, besonders in der Malerei, schreibt sich von dieser Nichtbeachtung der geistigen Theilnahme her.

3. Wirkliche Einheit im Kunstwerk.

§. 102. Rückwirkung der in dem Kunstwerk bestehenden geistigen Einheit an den persönlichen Geist.

Wie das Kunstwerk nur dann als solches besteht, wenn es ein aus dem persönlichen Geiste hervorspringendes Werk ist, so wird es darum auch den Charakter persönlicher Auffassung an sich tragen, und gerade darum zum Menschen sprechen, weil es vom Menschengeiste empfangen und geboren ist. Im Kunstwerk muß der persönliche Geist zum Geiste sprechen, und es muß daher auch das Siegel der persönlichen Beziehung an sich tragen. Ich muß in einer Landschaft leben, vor einem Heiligenbild niederknieen und beten wollen, oder der Künstler hat sein Werk verfehlt. Ein Heldengedicht, das mich nicht muthig, ein Lied, das mich nicht freudig oder traurig machen kann, hat wenigstens die Wirkung, die es beabsichtigen mußte, nicht erreicht, und entweder ist es als Kunstwerk mißlungen, oder, wenn es gelungen, wenn es wirklicher Ausdruck geistigen Lebens ist, so bin ich, der nichts dabei empfindet, außer dem Horizonte, auf welchen jene geistige Sonne ihre erwärmenden Strahlen wirft. Dafür kann nun der Künstler freilich nicht, wenn nicht jeder sein Werk versteht, aber darum muß es nicht weniger in seiner Absicht liegen, zum Menschengeiste, als zu einem persönlichen, zu reden. Nicht Vögel zu täuschen und den Sinn zu betrügen ist Absicht der Kunst, sondern zum Geiste zu sprechen. Indem etwas schön ist, redet es zu mir, und ich erkenne seine Schönheit, indem ich diese Sprache vernehme. Eine Blume, die ich als schön erkenne, ist mir der bestimmte Ausdruck irgend einer Anschauung. Das was ich sonst zerstreut erblicke, erfreut mich, sobald ich es z. B. in der Blume konzentrirt erblicke, und ich gebe ihm eine bestimmte Beziehung

zum Geiste, die in andern Lebensformen wieder, aber in anderer Weise erscheint, und erinnere mich an diese Beziehungen beim Anblick der Blume, und so ist sie sprechend zum persönlichen Geiste und folglich schön geworden für ihn, weil Bild des innern Lebens.

§. 103. Verhältniß dieser geschlossenen Einheit zum persönlich erkennenden Geiste.

Indem die geistig persönliche Beziehung, welche jede Wirkung als ein für sich geschlossenes Ganzes, als ein Werk ansieht, das wesentliche Merkmal des wahren Kunstwerkes ausmacht, und die Kunst nicht in natürlichen Wirkungen, sondern in bestimmten, für sich bestehenden Werken sich ausspricht, ist sie dadurch auch der von dem äußerlich Bestimmten ausgehenden Erkenntniß zugänglich geworden, und kann also mit der Erkenntniß vereinigt werden. Diese Vereinigung besteht nun zunächst wie in der Erkenntniß des objektiv Bestehenden überhaupt, in der Beziehung eines an sich Gegebenen zur subjektiven Thätigkeit des Gedankens. Da aber das in der Kunst an sich und objektiv Bestehende zugleich ein wesentliches Subjektives ist, so besteht zwischen den Werken der Kunst und der Wissenschaft eine viel nähere Verbindung, als zwischen der Erkenntniß und den Naturerscheinungen, oder irgend andern objektiven Gegenständen der Erkenntniß. Gerade durch wissenschaftliche Durchdringung der in der Kunst gegebenen subjektiv-objektiv menschlichen Werke wird der erkennende Geist auf die wesentlich menschliche Beziehung zur äußern und innern Objektivität des natürlichen und göttlichen Lebens in rein menschlicher Weise hingewiesen, und das innigere Verständniß der Objektivität dem Subjekte gegenüber eröffnet.

§. 104. Nothwendige Wechselwirkung von Kunst und Wissenschaft.

Wie die Kunst der Wissenschaft innig befreundet und ihre treue Helferin ist, so wird in gleicher Weise auch die Wissenschaft der Kunst als unzertrennliche Gefährtin an der Seite stehen, weil ja auch die Kunst das Bewußtseyn des rein menschlichen Wesens zu bestimmen sucht, und ohne ihre Zu-

rückbeziehung zur Einheit des gewonnenen Selbstbewußtseyns ihres rein menschlichen Werthes entkleidet bliebe. Beide müssen in der Einheit des Bewußtseyns, das in der vollendeten Ausscheidung und Wechselwirkung des Ich mit dem Nicht-Ich, in der schon einmal auseinandergesetzten doppelten Bedeutung des letztern, sich bildet, zusammentreffen, und dadurch als die Grundlagen der wahren Freiheit des Menschen sich offenbaren. Die Kunst muß der Erkenntniß nicht blos überhaupt zugänglich seyn, sondern ist dieß als rein menschliche Thätigkeit im ausgezeichneten Sinne, und darum muß die Kunst, weil an sich der Erkenntniß zugänglich, auch von der Erkenntniß wirklich durchdrungen werden, damit das von der Wechselwirkung beider abhängige freie Wollen, und das von der möglichen Einheit beider bedingte Selbstbewußtseyn, und die aus demselben hervorgehende vollkommene Ichheit und Persönlichkeit des Menschen in völliger Bestimmtheit, in der Unterschiedenheit und Einheit mit dem Nicht-Ich hervortreten kann. Von der Kunst, in soferne sie objektiv geworden ist und werden kann, und in einem wesentlichen Verhältnisse der Wechselwirkung der Freiheit und Unfreiheit des Menschen gegründet ist, die also zum Wesen des Menschen in seinem Fürsichseyn gehört, kann es also nicht blos ein wissenschaftliches Bewußtseyn geben, sondern es muß ein solches geben, wenn überhaupt der Mensch zur Erkenntniß seines Wesens gelangen kann und gelangen muß. Diese Wissenschaft der Kunst, da sie eine bestimmte wesentlich menschliche Thätigkeit zum Gegenstande hat, muß daher auch mit denjenigen Wissenschaften, die gleichfalls mit den an sich wesentlichen Thätigkeiten des Menschen sich beschäftigen, auf gleicher Stufe stehen. Es kann somit die Kunstlehre von der Denklehre nicht verschlungen seyn, sondern steht als Lehre von einer eben so wesentlichen Kraft des Menschen, als das Denken ist, mit derselben in gleich wesentlicher Beziehung zum menschlichen Bewußtseyn. Ist es nothwendig, daß der Mensch zum Bewußtseyn der Denkthätigkeit gelange, so ist es eben so nothwendig, daß er zum Bewußtseyn der Kunst gelange, wenn er zum Bewußtseyn seiner selbst kommen will.

C. Objektivität der Kunst im Kunstwerke.

I. Objektives Verhältniß des Könnens im Unterschiede vom Denken.

a) Fortschritt der subjektiven Bewegung vom Denken zum Können.

§. 105. Objektiver Ausgangspunkt der subjektiven Thätigkeit des Könnens.

Wenn es der Philosophie vor allem wichtig seyn muß, den Menschen in seinem Fürsichseyn kennen zu lernen, und daher diejenigen Thätigkeiten, in denen der Unterschied des ersten und nächsten Objekts aller Erkenntniß des Menschen von allen andern erkennbaren Objekten sich kund gibt in ihrer wesentlichen Beziehung zur Natur des Menschen zu bestimmen; so wird nothwendig auch das Können als wesentlich nothwendige Potenz mit derselben Sorgfalt von der Philosophie zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gewählt werden müssen, wie das Denken und Handeln. Im Können ist aber für die Erkenntniß selbst noch ein weiterer Fortschritt gewonnen, indem nun der menschliche Geist aus der Beschlossenheit der in sich beschränkten Bewegung hinaus, und in die offenbare Wechselwirkung mit dem Objekte eintritt. Nachdem der Geist seines eigenen Gesetzes der Bewegung zu einem Andern sich bewußt worden ist, tritt ihm sofort als erster Gegenstand die Kunst entgegen, in welcher ihm dieses Andere, aber in innigster Vereinigung mit der an sich geistigen Potenz begegnet. Die Kunst muß daher unmittelbar auf das Denken folgen, als erster Ausgang des Denkens von sich, bei dem eben dieses Denken doch immer noch theilweise in den Schranken der eigenen Bewegung bleibt, also ein Anderes als Gegenstand des subjektiven Geistes ergreifen kann, ohne doch diese Subjektivität der eigenen Bewegung ganz aufgeben zu müssen. In der zweiten Potenz der rein menschlichen Thätigkeit offenbart sich der Geist als selbstthätiger in denselben Fortschritten der eigenen Entfaltung, nur in entgegengesetzter Ordnung. Indem der Geist im

Können wie im Denken an ein Aeußeres gebunden erscheint, und nur an diesem Aeußeren seine Freiheit und Selbstständigkeit kund gibt, sind Denken und Können sich vollkommen gleich, aber verschieden sind sie dadurch wieder, daß in dieser selbstthätigen Bewegung des Geistes der Ausgangspunkt ein in sich verschiedener ist. Die Kunst von der Freiheit ausgehend, und durch die Nothwendigkeit der natürlichen Bestimmtheit und Grenze des Daseyns hindurchwirkend, um ein frei-nothwendiges, ein subjektiv-objektives, rein menschliches Resultat zu erzielen, ist dem Denken entgegengesetzt, welches von der Nothwendigkeit des Daseyns ausgehend durch die Freiheit des persönlichen Aufbaues der Wissenschaft über jenen unveränderlichen Gesetzen gleichfalls ein objektiv-subjektives, nothwendig freies Resultat erzeugt. Beide sind wesentliche Entwicklungsphasen der menschlichen Natur. Aus diesem nothwendigen Zusammenhang zwischen beiden geht die gegenseitige Wichtigkeit beider für die Philosophie von selbst hervor. Ohne Voraussetzung der Denklehre würde das Können nicht in seinem wesentlichen Zusammenhange mit der Natur begriffen werden können, weil ihm der vorausgehende an sich aus der eigenen Bewegung des Geistes zu erklärende ergänzende Gegensatz fehlen würde. Eben so wenig aber kann ohne eine richtige Vermittlung der Kunst mit der Wissenschaft eine richtige Erkenntniß der Bedeutung des Gedankens in seiner Eigenthümlichkeit erzielt werden, weil auch diesem der ergänzende Gegensatz, und somit die einheitliche Beziehung zu dem höhern Prinzipe, in welcher das Denken als unterschiedene und relative Thätigkeit begriffen werden muß, fehlen würde.

b) Verhältnisse des objektiven Ausgangspunktes der Kunstthätigkeit zu der Subjektivität.

§. 106. Bestimmter Zusammenhang des Menschen mit der Natur und der Kunst.

Indem auf der einen Seite der wesentliche Zusammenhang der Kunstlehre mit der Denklehre feststeht, und zugleich die volle

Durchdringbarkeit des Einen durch das Andere ihre gegenseitige Verbindung in ihrer Möglichkeit bezeugt, und somit die Nothwendigkeit und Möglichkeit einer solchen Wissenschaft als die Kunstlehre im Kreise der philosophischen Disciplinen ausfüllen soll, feststeht: wird nun die wirkliche Darlegung auch noch eine objektive Bedeutung besitzen müssen. Indem nemlich sowohl das an sich Bestimmte, als das an sich Bestimmende, die als entgegengesetzte Objekte das sowohl bestimmte als bestimmende Wesen des Menschen in seiner relativen Natur in die Mitte nehmen, bleibt der Philosophie, die von der Subjektivität des Menschen ausgehen und alle Objekte zur subjektiven Einheit zurückbeziehen muß, nur ein Objekt, das für diese subjektive Entwicklung vollkommen zugänglich ist, während die beiden andern nur nach Einer Richtung dem Menschen verwandt, auch nur in Einer Richtung, aber nicht mit der Erkenntniß als solcher, in soferne diese wieder zwischen dem Seyn und Wollen, also zwischen dem Natur- und Freiheits-Grunde in der Mitte steht, sondern nur vermittels dieser beiden einschließenden Relationen der menschlichen Natur zugänglich sind. Dieses Eine Objekt tritt nun im Denken nur in mittelbare Einheit mit jenen beiden andern, weil das Denken als dem Erkenntnißvermögen, das zwischen dem ruhigen Ausgangspunkte des Daseyns und dem bestimmenden Endpunkte oder Zielpunkte des Wollens in der Mitte steht, und in seiner Bewegung von beiden bestimmt wird, vorherrschend entsprechende Thätigkeit gleichfalls nur mittels jener beiden andern Relationen mit jenen einschließenden Objekten in Beziehung treten kann, hervor. In der Kunst wird nun diese bloße Mittelbarkeit des Erkennens von Einer Seite wenigstens durchbrochen, und die Erkenntniß findet den Menschen in seiner eigenen Thätigkeit zugleich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Natur, und erlangt dadurch eine Einsicht in die wahren Gesetze der Natur aus den im Menschen selbst waltenden Gesetzen des selbstthätigen Geistes. Durch die Kunst muß sich dem Geiste sein innerer Zusammenhang mit der Natur offenbaren. In ihr erscheint die Natur als ein für den Menschen Gesetztes, weil durch ihn für sich Setzbares. Die Na-

tur, die sich dem bloßen Denken ihrem Inhalt nach verschließt, eröffnet diesen ihren Inhalt dem könnenden Geiste, und wird durch die Kunst dem Denken offenbar. Ein unmittelbares Setzen der Natur durch das mittelbare Denken ist daher in objektiver und subjektiver Beziehung unmöglich.

§. 107. Verhältniß dieser Bestimmtheit zur neuern Philosophie.

Die Mißkennung des Verhältnisses des Denkens und des Erkenntnißvermögens überhaupt in seiner zwischen dem Daseyn und Willen schwebenden Mittelbarkeit durch den Absolutismus der neuern Philosophie hat zur Mißkennung des Verhältnisses des Menschen zu Gott und Natur in einfacher Consequenz geführt. So wie jene Schranke übersprungen war, hatte man der Erkenntniß ihren eigenen Grund entzogen, und so suchte sie denn, obwohl vergeblich, auf fremdem Boden sich anzubauen. Hatte man zuerst das Seyn und Wollen des Menschen von der Erkenntniß überwuchern lassen, so mußte man nun den zuerst mittelbaren Zusammenhang des Denkens mit dem an sich Freien und mit dem an sich Unfreien, mit Gott und Natur als einen unmittelbaren erklären, die Vernunft von jener Mittelbarkeit emanzipiren, und der emanzipirten sofort als einer souveränen huldigen. Diese mußte nach einmal gemachtem Sprunge über sich selbst hinaus nun auch die Grenzen des natürlichen und göttlichen Lebens zu überspringen suchen, und da sie das ihr eigene Centrum verloren hatte, nun auch in das gänzliche Centrum- und Peripherielose, in das der Erkenntniß undenkbare Nichts sich verlieren. Die Vernunft wurde zur Gesetzgeberin des Willens, und dann zur autodidaktischen Beherrscherin der Natur und der Geschichte, freilich alles nur in Gedanken, denn die Wirklichkeit richtete sich nirgends nach jenen absolut nothwendigen Gesetzen. Eine Philosophie, die es über sich gewinnen kann, jene autochthone Vernunft wieder in ihre Schranken zurückzuweisen, wird nun auf der einen Seite freilich die Willkür, alles von der Vernunft abhängig zu machen, verlieren, auf der andern Seite aber auch die Schranken- und Gesetzlosigkeit und die gänzliche Absorption der Vernunft von dem completen

Widerspruche und der gesetz- und maaßlosen **Unvernunft** vermeiden, und mit der **bestimmten Peripherie** auch wieder ein **bestimmtes Centrum**, und somit eine wirkliche Position gewinnen. Wie nun eine wahre Philosophie für die Moral des Menschen ein **Gesetz der Freiheit nicht von der unfreien Natur, sondern von** einer der persönlichen Freiheit gegenüber sich kund gebenden **Offenbarung eines persönlichen Gesetzgebers** erwartet, so wird nun auch die Kunstlehre, um diesen Zusammenhang des Könnens mit der äußern Natur zu erfassen, einen bestimmten Anhaltspunkt erhalten müssen, um an demselben die Aeußerlichkeit der Natur erst geistig inne zu werden. Es ist eine an sich widersprechende Voraussetzung, das an sich **Freie**, das **Göttliche mit dem bloßen Denken** unmittelbar **ergründen** zu wollen. Ebenso ist es ein innerer Widerspruch, das **Natürliche nicht in seiner Beziehung**, sondern **in seinem Inhalte durch das Denken beherrschen** zu können. Eine Philosophie, die Sittlichkeit und Religion zum bloßen Ausdruck des Gedankens macht, und die Kunst durch die Wissenschaft nicht erklären, sondern negiren will, hat ihren eigenen Standpunkt verloren, will Alles zugleich seyn, und hat eben dadurch aufgehört, für sich etwas zu seyn. Wenn die Wissenschaft nichts bestehen läßt außer ihr, so besteht sie selbst nicht mehr, und hat aufgehört, ein Wissen von irgend etwas zu seyn, ist blos noch das Wissen von Nichts. Indem aber die Wissenschaft ihre eigene Stellung behauptet, hat sie dadurch, daß sie die neben ihr bestehende Objektivität achtet, ihre eigene subjektive Wichtigkeit und Giltigkeit behauptet. Wer Alles negirt, muß sich von Allem wieder negiren lassen. In dieser Stellung des Denkens wird nun die Kunst als für sich Bestehendes mit dem Denken zwar genau zusammenhängen, aber nicht mit ihm identifizirt und nicht von ihm negirt werden können.

§. 108. Bestimmtes Verhältniß der subjektiven Kunstthätigkeit zu Gott.

Weil in der Kunst der Geist über das bloße Denkeu hinausgeht, so muß er außer der bloßen Bewegung auch noch eiuen Inhalt dieser Bewegung, um sich dadurch von der Denkbewegung

zu unterscheiden, zu occupiren vermögen. Dieses Vermögen ist aus dem Gegensatze mit dem Denken, als das Vermögen, die an sich bestimmte Aeußerlichkeit der Natur zu ergreifen, und zum Organ des subjektiv sich offenbarenden Geistes umzuwandeln, zu bestimmen. Die Umwandlung des äußern Stoffes mittelst des subjektiven Geistes kann aber nicht geschehen, außer in einem eben dadurch bedingten höhern Zusammenhange mit dem die Natur an sich bestimmenden Geiste. Der Geist erscheint als solcher bestimmend über die Natur. Weil aber der menschliche Geist als Geist bestimmend ist, und doch nur mittelbar bestimmend, so wird dem Geiste dadurch nicht blos die Macht über die Natur, sondern auch die Verwandtschaft mit dem göttlichen Geiste offenbar. Es kann nur der Geist die Natur bedingen, aber der menschliche kann dieß nur mittelbar; also wird die unmittelbare Bedingtheit des Stoffes durch einen nicht mehr natürlichen und relativen, sondern absoluten Geist vorausgesetzt. Es muß daher der menschliche Geist die Natur umbildend in die einmal gesetzte Bedingtheit derselben eingehen, aber auf eine ihm selbst entsprechende Weise. Durch diese Wechselwirkung wird der bildende Geist die Natur als eine für ihn gegebene Aeußerlichkeit begreifen lernen, die nicht wäre, ohne für ihn gegeben zu seyn, ohne die ihm aber alle eigene Macht, die dem Geiste als einem selbstthätigen gebühren muß, entzogen wäre. Er faßt daher die Natur als das im Geiste Festzuhaltende, als die nothwendige Bedingung seines Lebens. Indem aber die Aeußerlichkeit des an sich von einem schaffenden Geiste bestimmten Lebens dem subjektiven Geiste als Vorbild erscheint, und dieses Leben als ein zur Erkenntniß seiner selbst ihm anvertrautes zur geistigen Beherrschung übertragen ist, gewinnt der Mensch durch die Kunst Gewalt über die Aeußerlichkeit.

c) Möglichkeit einer wissenschaftlichen Kunstlehre aus der Objectivirung der Kunst.

§. 109. Erkennbarkeit der Kunst in der objektiven Bestimmung des Kunstwerks.

Die Gewalt der Kunst muß, um in ihrer Eigenthümlichkeit von den Menschen begriffen zu werden, nicht blos unmittelbar ausgeübt, sondern auch mit dem vermittelnden Vermögen des Geistes, mit der Erkenntniß verglichen seyn, damit der Geist auch des Unterschiedes sich bewußt werde, und weil er Alles nur im Unterschiede und in der Relation besitzen kann, durch Ergreifen dieses Unterschiedes zum wirklichen Besitze gelange. So lange die Wirkung eine unmittelbare bleibt, ist sie keine bewußte, keine rein menschliche, persönlich und geistig freie, sondern eine blos natürliche und nothwendige. Das Können muß nun aber nicht blos im Zusammenhange mit dem Stoff, sondern auch im Unterschiede aufgefaßt werden, um als rein menschliche Thätigkeit begriffen, und zum geistigen Bewußtseyn erhoben zu werden. Das Können kann also auch nicht als ein Zustand einer bloßen Wirkung mit dem Denken verglichen, und dadurch zur unterscheidenden Erkenntniß seines Fürsichseyns gebracht, sondern muß als in sich beschlossenes Werk aufgefaßt werden. In soferne das Können als bloße Bewegung betrachtet wird, steht es mit dem Denken im einfachen und ausschließenden Gegensatze, und ist daher auch nicht in der Bewegung selbst in die ausschließende Thätigkeit hinüberzuführen. Das Können als solches ist nothwendig ein gedankenloses. Aber indem es gedankenlos ist, ist es darum nicht geistlos. Der Geist wirkt hier nur auf eine der Denkbewegung entgegengesetzte Weise. Soll aber das Können dennoch zum bewußten Seyn oder zum Bewußtseyn zurückgeführt werden, so kann diese Zurückführung erst in der vollendeten Thätigkeit selbst sich vollziehen. Das Können kann nicht in der Thätigkeit, sondern nur im Resultate von dem Denken ergriffen werden. Es muß daher die Lehre der Kunst als Zurückbeziehung des Könnens zum Denken, und als Vereinigung der zweiten menschlichen

Thätigkeit mit dem persönlichen Bewußtseyn mittels der ersten, welche diese zweite nur als in sich beschlossenes Ganzes, als Kunstwerk erkennen kann, aufgefaßt werden. Das Kunstwerk ist objektiv Gesetztes und Erkennbares, also Gegenstand der Erkenntniß. In dieser Objektivität muß aber die Erkenntniß nothwendig ein Doppeltes unterscheiden, die Objektivität selbst, und die Subjektivität, oder die mögliche Beziehung zum Geiste.

§. 110. Nothwendigkeit des subjektiven Gegensatzes.

Für den Geist gibt es keine andere Objektivität, als eine solche, die Zeugniß gibt vom Geiste. Wenn nicht der Geist zum Geist redet, so hat die Erkenntniß kein Interesse. Es ist nichts zwischen dem Einen und dem Andern, durch dessen Durchdringung ein geistiges Verhältniß, Liebe entstehen könnte. Jede Erscheinung würde gänzlich unbeachtet vor dem Geiste vorübergehen, wenn der Geist nicht hinter jeder Erscheinung ein Anderes vermuthen würde. Dieses Andere ist nun nicht blos der Grund der Erscheinung, in soferne diese als Folge betrachtet wird. Hinter der Erscheinung einen Grund zu suchen, das ist nur die erste Entgegensetzung, mit welchem das Andere und das Suchen desselben vom denkenden Geiste sich kund gibt. Dieses Andere, das in erster Instanz überhaupt als bestimmend erscheint, wird in höchster Instanz als selbst bestimmend und frei gedacht, also als persönliches Wesen, als schaffender Geist zu denken seyn. *Eine persönliche Macht sucht der Geist als persönlich denkendes Wesen hinter jeder Erscheinung als letzten und höchsten denkbaren Grund. Diese persönliche Beziehung, die in der Natur nur als höchste Voraussetzung* gedacht werden muß, *offenbart nun die Kunst* als *nächsten Erscheinungsgrund*, und beurkundet damit ebensowohl die bestimmteste Objektivität als die nächste subjektive Beziehung zum denkenden menschlichen Geiste. In jedem Kunstwerke unterscheidet der Geist nothwendig ein zweifaches, den objektiven und den subjektiven Grund. Beide in ihrer Einheit erkennend hat er den Geist der Kunst erkannt. In dieser unterscheidenden Macht des Gedankens erscheint

die Kunst nicht blos als in ihrer unaufgeschlossenen Einheit der Allgemeinheit, sondern weil in der Objektivität in die Besonderheit eintretend, so auch in der Gliederung ihrer Macht nach dem Verhältnisse des Stoffes, der durch die Kunst des Geistes bildender Thätigkeit unterthan geworden. Wie in dem Vergleichen des an sich objektiven Erkenntnißvermögens mit dem Erkennbaren und mit der Objektivität die besondern Objekte und die daraus hervorgehenden einzelnen Wissenschaften in ihrem Unterschiede erkannt werden; so muß in entgegengesetzter Weise durch den Vergleich der objektiven Resultate der Kunst mit der erkennenden Subjektivität auch der Unterschied in die Kunst selbst sich eintragen, und diese, in ihrem Ursprung als einheitliche Macht des Geistes aufgefaßt, wird dagegen in ihrer Entwicklung in die Besonderheit der durch die Natur selbst bedingten Gestaltung eingehen, und aus ihrer allgemeinen Kraft die besondern Künste als ihre lebendigen Seynsformen, als die Beziehungen der Wechselwirkung des innern mit dem äußern, gewissermaßen als Kunstsinn aus der Kunstthätigkeit hervortreten lassen, und in der Erscheinung der innern Kraft im Aeußern der Natur, die bestimmten Unterschiede offenbaren. Die Kunst ist mit der Objektivität der Natur nicht an sich eins, sondern muß diese Einheit erst erzeugen.

§. 111. Bestimmbarkeit der Kunst im Besondern aus der Wechselwirkung der objektiven Bestimmtheit mit der subjektiven.

Jede Vermittlung ist nicht blos bedingt durch die Relationen des Uebergehens von einem Einen zu einem Andern überhaupt, sondern auch durch die Beschaffenheit dieses Andern, mit dem die Wechselwirkung stattfinden soll, sobald dieses Andere als ein vorhergebildetes in diese Wirksamkeit hineingezogen wird. Durch die Kunst wird aber der Stoff nicht hervorgebracht, sondern nur in seiner ihm inne wohnenden Bestimmtheit ergriffen und zum Abbild eines Andern gemacht. Dieses Andere ist nun zwar nicht ein durchaus Anderes, indem der menschliche Geist nie gänzlich die Grenze der äußern Natur verlassen kann, aber auch nicht ein durchaus Gleiches, sondern ein in-

relativen Gegensatze Bestehendes. Der Uebergang von dem Einen zum Andern kann daher nur stufenweise geschehen. Diese Stufen, wie sie alle den allgemeinen Charakter der Kunst an sich tragen, müssen doch wieder für sich und in ihrem Unterschiede von einander aufgefaßt werden können, damit der Uebergang erkennbar werde. Der Uebergang ist ein geordneter, und weil geordneter, unterschiedener, und darum in seinen bestimmten Verhältnissen der Uebergangsstufen erkennbar. Alle Unterscheidung geschieht aber durch Coordination und Subordination. Wo diese Verhältnisse aufhören, ist die Grenze der wissenschaftlichen und logischen Erkenntniß. Die Ueberwindung des an sich äußerlich bestimmten Stoffes durch den bildenden Geist der Kunst, muß, um der bestimmten Erkenntniß zugänglich zu seyn, in der bestimmten Stufenreihe seiner Glieder festgehalten werden. Aus der Kunst gehen daher im Vergleiche mit der Objektivität die Künste als die Bildungsstufen der Empfänglichkeit des Stoffes dem bildenden Geiste gegenüber hervor. —

II. Objektive Theilbarkeit der Kunst in die einzelnen Künste.

a) Bestimmbarkeit der Zahl der Künste überhaupt.

§. 112. Aeußere Geschlossenheit des Kunstwerkes.

Indem die einzelnen Künste nur in der allgemeinen Macht des bildenden Geistes und in seiner wesentlichen Herrschaft über den an sich gebildeten Stoff ihren Grund haben; so kann ihre Zahl kein Zufall mehr seyn, sondern muß aus den zwischen beiden Gegensätzen nothwendig bestehenden Verhältnissen mit Bestimmtheit sich ermitteln lassen. Um diese Zahl zu ermitteln, muß zuerst ein allgemeines Gesetz angegeben werden können, in dem der allgemeine Grund zur besondern Theilung als leitende Einheit bestimmt angegeben werden kann. Nach den bisher entwickelten Bestimmungen über das Wesen der Kunst ist dieser Grund aus diesem Wesen auch unschwer abzuleiten. Indem die Kunst die Einheit von Subjektivität und Objektivität, wie die Wissenschaft, nur in entgegen-

gesetzter Bewegung erreichen soll, und nur da als solche erscheint, wo diese Einheit als Wirkung der subjektiven Macht des Geistes in einer gegebenen Form der Erscheinungswelt wirklich erkennbar geworden ist; so kann nur da von einer wirklichen Kunst im Einzelnen die Rede seyn, wo ein solches Leibhaftwerden des Geistes in der Erscheinungswelt in einem bestimmten und bleibenden Werke zu Tage getreten ist. Jede Kunstäußerung muß ein Werk, das in leibhafter Weise als ein für sich bestehen könnendes, als äußere Einheit von Geist und Stoff erscheint, hervorbringen, oder sie ist nicht Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern nur dienendes Glied einer wahren Kunst. Wo also blos der Augenblick die Erscheinung hervorruft, um sie auch im Augenblicke wieder verschwinden zu lassen, da entsteht kein wirkliches Kunstwerk, und jede subjektive Thätigkeit, die kein Kunstwerk als bleibendes Zeugniß ihrer Macht statuiren kann, ist auch keine eigentliche Kunst. Wenn die Virtuosität im Vortrag einer musikalischen Composition die Empfindung des Zuhörers augenblicklich hinreißt, wenn die darstellende Gabe der Mimik die dichterische Empfindung erst in ihrer vollen Macht des augenblicklich tieffsten Verständnisses erscheinen läßt: so sind damit allerdings anerkennungswerthe Zugaben für das eigentliche Kunstwerk, das durch diese Darstellungen unserer Empfindung näher gerückt worden ist, hinzugekommen, aber alle diese Zuthaten machen nicht das Werk selbst, stellen die geistige Idee nicht unmittelbar in bleibender und leibhafter Form dar, sondern vermitteln nur die schon leibhaft gewordene Idee mit der subjektiven Empfindung, und ihre Erscheinung ist zu sehr eine augenblickliche, um als Werk, und nicht blos als Wirkung zu erscheinen. Eine bloße Wirkung ist aber noch kein in sich geschlossenes Ganzes, und kann also auch nicht als wirkliche Einheit von der Wirkung des bildenden Geistes auf den bildsamen Stoff betrachtet werden. So ist der Tanz, den man wohl auch als Kunst, besonders von Seite der Anbeter des griechischen Wesens, ausgegeben hat, wohl auch eine schöne Bewegung, aber darum noch keine schöne Kunst. Er ist nur die natürliche

Wirkung des musikalischen Rythmus auf den subjektiv empfänglichen Sinn, der fast unwillkürlich das in der Musik ausgesprochene Gesetz nachbildet durch die Bewegung des Leibes. Ein solches Nachbilden ist auch die Mimik und der musikalische Vortrag.

§. 113. Innere Selbstständigkeit des Kunstwerkes.

Jedes Nachbilden ist eben darum keine Kunst, weil es Nachbilden ist. Zur Kunst gehört eben so nothwendig ein innerliches Fürsichbestehen der darstellenden Kraft als ein äußerlich geschlossenes Fürsichseyn. Es ist nun allerdings nicht zu läugnen, daß in der Empfänglichkeit für das von einem bildenden Geiste in einer bestimmten Form Ausgesprochene bereits die Möglichkeit der Selbsterfindung und Selbstbildung angedeutet ist, daß in dem Virtuosen ein Künstler der Möglichkeit, der unmittelbar gefühlten Verwandtschaft des Geistes mit den geistigen Beziehungen des Stoffes nach verborgen liegt; allein um dieß zu werden, muß eben dieses Verborgene hervortreten, und die Hülle des bloßen Nachbildens, der bloßen Empfänglichkeit zur geistigen Einheit und Produktivität aus eigener Quelle, und nicht aus fremder, hinzukommen. Tritt diese Macht wirklich hervor, so wird sie dann auch durch selbstständige Bildung des bildsamen Stoffes leibhaftig werden. In dem Virtuosen schlummert häufig der Componist, in dem tragischen Bühnenkünstler der eigentliche Dichter, und beide gehen häufig in einander über. Allein der eine wie der andere wird erst dadurch zum Künstler, daß dieser Uebergang wirklich geschieht, und ist es nicht, so lange er noch jenseits dieser Brücke steht. Damit aber soll nicht gesagt seyn, daß es gut wäre, wenn jeder diese Brücke zu überschreiten suchen wollte. Vielmehr wird es leicht seyn, zu entscheiden, daß mancher ein trefflicher Mimiker seyn kann, der doch nur ein schlechter Dichter oder Componist geworden wäre. Nicht jeder, dessen Talent zum Nachbilden hinreicht, um darin das Ausgezeichnete zu leisten, hat auch Genie genug, um zum künstlerischen Bildner zu taugen, und das Hinaufschrauben in eine höhere Stufe ohne die nothwendige Kraft dazu kann nur

Erbärmliches erzeugen. Der Unterschied zwischen dem Künstler und Virtuosen ist ein leicht zu bestimmender; in dem ersten ist die Subjektivität die Trägerin der objektiven Wirkung des im Geiste wieder klingenden Gesetzes, die Natur in ihrer Zurückbezogenheit zum Geiste herrscht über die subjektive Empfindung; im Künstler aber herrscht die subjektive Macht über das objektive Gesetz; der eine erzieht den Stoff, der andere wird von ihm gezogen; im Künstler ist das Werk der Ausdruck des Geistes an sich, im Virtuosen ist die Darstellung die Wirkung des Eindruckes, und erst mittelbar des Ausdruckes dieser Empfindung. Der Künstler ergreift die Idee, und gibt ihr zum erstenmale die leibliche Hülle. Daher ist freilich auch nicht jeder Componist z. B. ein Künstler, sondern nur, wer das Gesetz der Töne mit wahrhaft originaler Kraft zu ergreifen, um mittels desselben das noch nicht Ausgesprochene zum erstenmale in bestimmter Gestalt erscheinen zu lassen vermag. Diese Unterscheidung ist aber durchaus im ganzen Gebiete der Kunst festzuhalten, weil sie nicht blos den Virtuosen vom Künstler, sondern auch den Stümper unterscheidet. Nicht in jeder Kunst ist das Nachbilden von dem Vorbilden oder dem eigentlich künstlerischen Produziren auch schon äußerlich unterschieden, sondern nur innerlich, und man muß daher überall diesen Maßstab anlegen, um den produktiven Künstler von dem bloßen Nachahmer zu unterscheiden. Je mehr aber die Kunst von dem Gesetze des Stoffes sich losringt, um so deutlicher tritt die Persönlichkeit des Dichters hervor, um so bestimmter scheidet sich das wahre Kunstwerk von dem bloßen Nachbilde.

§. 114. Nothwendige zweifache Einheit der Aeußerlichkeit.

Je mehr der Stoff dem Geiste unterthänig wird, desto mehr muß die darstellende subjektive Macht in bestimmter Weise hervortreten. Die vollkommene Durchdrungenheit des Stoffes von dem bildenden Geiste stellt auch die höchste Einheit und das bestimmteste Criterium für die Forderung der Erkenntniß an ein wirkliches Kunstwerk dar. Damit die bestimmte Erkenntniß der Kunst in der Unterscheidung hervortreten kann, muß die Abstufung der einzelnen

Künste in dem Verhältniß des Geistes zum äußern Stoff zuerst entwickelt werden, damit an dieser Unterscheidung dann die einheitliche Beziehung des Geistes in allen Künsten bestimmt werden kann. In dieser Durchführung der Kunst durch die möglichen Verbindungsformen des Geistes mit dem Stoff tritt zuerst die möglichst vollendetste Entwicklungsform als die höchste Einheit, und somit auch als die der Erkenntniß zugänglichste Form hervor. Das dem Geiste zunächst Liegende ist die Natur, in soferne sie mit dem menschlichen Geiste an sich verbunden ist. Durch diese Verbindung der Natur mit dem Geiste wird der Uebergang zu der außer der menschlichen Natur in ihrer bestimmten Leibhaftigkeit sich befindenden Aeußerlichkeit und Leiblichkeit vermittelt. Weil der Geist an sich leibhaftig ist, kann er sein Vermögen auch zu einem leibhaftigen machen wollen. Die Leibhaftigkeit des Geistes in der Natur ist aber mit dem Geiste in zweifacher Beziehung verbunden. Der Geist ist mit dem Leib verbunden durch das Leben überhaupt. Der Geist kann nicht als menschlicher seyn, ohne die mit ihm zugleich gesetzte natürliche Leiblichkeit. Dieß ist das natürliche Verhältniß der Einheit des Geistes mit der Natur. Neben diesem besteht aber nothwendig noch ein zweites, in dem nicht die Natur als Grund des Lebens erscheint, sondern der Geist. Alles Natürliche ist doch nur, in soferne es der Träger eines Lebens ist, und das Leben ist wieder nur möglicher Träger eines an sich und für sich Lebendigen, eines Geistes. Der Geist muß sich nicht blos als lebendig, sondern auch als belebend, als selbstthätig erkennen. Diese belebende Macht wird er an dem an sich unlebendigen, blos durch die Form eine Möglichkeit der lebendigen Beziehung verrathenden Stoffe aussprechen wollen. Daher wird alles Lebendige außer dem Bereich des sein persönliches Leben bethätigen wollenden Geistes, in soferne er sich als belebenden erkennen will, liegen. Die Kunst gibt dem Stoffe kein Naturleben. Das Naturleben ist vielmehr nur eine Aufforderung an den Geist, sich im Unterschiede von dem blos Lebendigen als einen selbstlebenden und einen unsterblichen Grund in sich findenden belebenden Geist zu setzen. Als ein belebter und doch belebender

wird er nicht das Leben, das er empfangen hat, sondern nur das Leben, das er für sich hat, das Bewußtseyn der Persönlichkeit wiedergeben können. Der Geist als beleben könnender sich setzend kann keinen Stoff hervorbringen, also ihm auch nicht die Kraft des Bestehens an sich geben, er kann keine Seele verleihen; aber die geistige Beziehung kann er dem Stoffe aufprägen, dadurch, daß er dem Gesetze des an sich noch nicht lebendigen Stoffes nicht eine besondere Individualität des Lebens, sondern eine persönlich bedeutende Form verleiht. Nur die Erscheinung kann er beherrschen, nicht das Leben. Der Geist ist nur beziehungsweise, nicht an sich ein belebender, nur im Unterschiede von dem an sich Leblosen. Indem nun der menschliche Geist selbst leibhaftig ist, einen Leib hat, den er sich selbst nicht gegeben hat, und an dem er haftet, ist der Organismus seines leiblichen Lebens nicht von ihm abhängig in Beziehung auf seine Natur, aber doch in Beziehung auf seine Persönlichkeit.

b) Innere Einheit des Stoffes.

§. 115. Die Poesie als innerste Einheit des Stoffes.

Der Organismus des Leibes dient nicht blos dem Leben, sondern auch dem das Leben als das Seinige besitzenden Geiste. Aus dem Organismus muß daher die geistige Einheit hervorbrechen als ein dem Geiste zur Gestaltung seiner Selbstthätigkeit dienendes Organ. Die Einheit der Organe stellt sich im Organismus dar als Sprache. Sprache ist der rein menschliche Ausdruck der geistigen Einheit des organischen Lebens. Das Leben hat der Mensch mit andern Geschöpfen gemein, die Sprache nicht. Durch die Sprache erhält das leibliche Leben die geistige Einheit. Der Organismus bleibt ein lebendiger durch die thierischen Funktionen; durch die Sprache wird er ein geistiger. Sprechen kann jeder Mensch. Jeder Mensch kann sich mittels des äußern Organismus einen Ausdruck des persönlichen Lebens gestalten. Da aber, wo die Sprache in dem vermittelten, von äußerer Gliederung freien, von der Totalität der organischen Empfindung

getragenen Laute hervorbricht, und als höchste innerste Wirkung der Leiblichkeit und Wechselwirkung derselben mit dem Geiste sich kund gibt, da erscheint die innerste und höchste Verwandtschaft des Geistes mit dem Stoffe und die unbedingte Gewalt desselben über die äußere Natur. Auf dieser Stufe erscheint der dem Leben dienende Organismus im unmittelbaren Dienste des persönlichen Geistes, und daher an sich geeignet, dem Geiste zum nächsten Ausdruck seiner innern Anschauung zu dienen. Die dem Geiste an sich nächste Macht des Könnens wird vermittelt durch die Sprache, und die Kunst auf dieser Stufe erscheint frei von allen äußeren Gesetzen des Stoffes als reines Können, als ποιειν im emphatischen Sinne des Wortes, als Poesie. In diesem ποιειν ist der geistigen Einheit auch eine stoffliche, der Leiblichkeit inhärirende, gegenübergetreten, und zwar die höchste und nächste leibliche Einheit des bildenden Geistes, und es ist daher in der Poesie eine wirkliche Einheit von Geist und Leib, gebildet durch die produktive Kraft des Menschen, und sie ist daher Kunst im emphatischen Sinne des Wortes. Jede andere Darstellung innerhalb der Sphäre des menschlichen Organismus ist aber eben darum keine wirkliche Kunst im strengen Sinne des Wortes, weil ihr diese doppelte Einheit gebricht, und in ihr darum auch die letzte Einheit der Wirklichkeit eines in sich vollendeten Kunstwerkes nicht vorhanden seyn kann. Die Mimik kann die in sich geschlossene Einheit eines vollendeten Werkes der Kunst deßwegen nicht erreichen, weil es ihr an der wirklichen Gegenständlichkeit fehlt. Eine gegenständliche Einheit im Organismus des Menschen für das freie Können und Hervorbringen durch menschlich persönliche Thätigkeit ist nur durch die Sprache gegeben. Die Sprache ist der einheitliche und persönliche Ausdruck des dem Geiste unterthänigen Organismus. Der Tanz, die Mimik, und alle übrigen denkbaren schönen und ausdrucksvollen Bewegungen des menschlichen Organismus sind nur partielle und mittelbare Bestimmungen seines Lebens, aber nicht an sich geschlossene Einheiten, und können daher auch dem produktiven Geiste nicht als bestimmte Objekte seines Schaffens dienen. Wenn

die objektive Unmittelbarkeit diesen sogenannten Künsten fehlt, so fehlt ihnen darum auch die subjektive. Die Mimik kann eben so wenig kongruenter und unmittelbarer Ausdruck der Idee seyn, als sie ein in sich einheitliches Gesetz der Leiblichkeit darstellt. Die Idee als innere Einheit kann keinen äquivalenten Ausdruck durch sie finden, weil ihr diese einheitliche Beziehung mangelt. Wenn also von Kunst im eigentlichen Sinne die Rede ist, so muß, weil eine ideale Einheit in ihr als innerer Ausgangspunkt gesetzt ist, zugleich ein für sich bestehender reeller gedacht werden, mit welchem die Idee sich einigend eine wirkliche Kunst erzeugt. Der ideale Standpunkt ist an sich nur Einer, die Erinnerung des göttlichen Lebens im Kreise der menschlichen Persönlichkeit, aber er wird modifizirt durch die stufenweise Verwandtschaft der Leiblichkeit mit dem Geiste.

§. 116. Die Sprache als leibliche und geistige Einheit des menschlichen Organismus.

Wenn in Bestimmung einer wirklichen Kunst ein in sich einheitliches Leben der Leiblichkeit der Idee als Grundlage dient, so wird die bestimmbare Kunststufe durch diese Einheit bestimmt. Eine solche Stufe wird durch die Sprache in dem leiblichen Organismus bestimmt; jeder andere Ausdruck der Idee durch den leiblichen Organismus des Menschen kann keine objektive Einheit mehr in sich tragen, und kann daher nicht unmittelbarer Ausdruck der Idee, nicht wirkliche Kunst seyn. In der Sprache ist aber für die Leiblichkeit des Menschen nicht blos eine objektive Bestimmtheit der im Menschen lebendig wirkenden und schaffenden idealen Potenz des Geistes hervorgetreten, sondern es tritt in ihr zugleich auch die höchste Bestimmtheit der Leiblichkeit dem Geiste gegenüber. Die Poesie ist darum die Kunst der Künste, der unmittelbarste Ausdruck des Könnens. Wenn sie daher den Namen des Könnens und Machens als höchste und nächste Macht des Geistes für sich in Anspruch genommen, so ist ihr darin mit Recht von der Sprache willfahren worden. In der Sprache liegt der Einheitspunkt der Kunst mit der Wissenschaft und zugleich der Unterschied beider

Die Sprache ist der unmittelbarste und höchste Ausdruck des Könnens, aber zugleich auch das nothwendige Organ des Denkens. Ohne Bestimmung und Festhaltung des Gedankens durch das Wort ist das Denken selbst unmöglich. Die Gesetze des Denkens sind daher mit den Gesetzen der Sprache vollkommen parallel laufend, in ihrer gegenseitigen nothwendigen Richtung. Die Logik ist zugleich die allgemeinste Grammatik. Wie aber Denken und Sprechen eins sind, so sind sie auch wieder einfache Gegensätze. Die Sprache ist nicht der Gedanke, sondern nur der nothwendige Ausdruck desselben. Das Sprechen wäre ohne die Möglichkeit des Denkens eben so unmöglich, als ein Gedanke ohne die Bestimmung durch das Wort aus seiner Allgemeinheit und bloßen Möglichkeit hervortreten könnte. Aber das Sprechen ist nicht das Denken, sondern nur die Bestimmung und Fixation desselben in der Individualität. Das Sprechen ist Ausdruck des Denkens, in soferne dieses als geistige Thätigkeit aufgefaßt wird. Denken und Sprechen stehen sich einander in derselben Weise gegenüber, wie Wissen und Können; das eine ist eine Wirkung von außen nach innen, das andere von innen nach außen. Kunst und Wissenschaft sind eins in ihrem persönlichen Ausgangspunkt, denn beide sind nur möglich durch die freie Thätigkeit eines persönlichen Wesens. Kunst und Wissenschaft sind aber in gleicher Weise wieder einander entgegengesetzt durch die Art ihrer Thätigkeit. Diese Einheit und diesen Gegensatz findet man nun wie in der Wissenschaft und Kunst überhaupt, so vor andern in jener, die als höchste Kunst sich erweist, indem ihr die höchste Einheit der Leiblichkeit als objektive Basis des könnenden Geistes zugefallen ist, in der Poesie. Die Sprache ist der Gegensatz des Gedankens, und zugleich sein Complement.

§. 117. Verhältniß der Poesie zu den übrigen möglichen Kunstformen.

Wie die Poesie als höchster Vereinigungspunkt des geistigen Produzirens mit der für sich gesetzten Aeußerlichkeit oder den Gesetzen der Leiblichkeit erscheint, so kann sie auch als tragende Kraft für alle übrigen Künste gelten. Alles, was der Geist künst-

lerisch hervorbringt, ist nur in soferne künstlerisch, als es poetisch ist. In allen Hervorbringungen ist das Machen und die darin sich offenbarende Macht des Geistes das vorherrschende Criterium. Darum aber, weil jede Kunst poetisch ist, muß das poetisch Schöne nicht im besondern Sinne in die einzelnen Künste übergehen, sondern auch der Poesie bleibt ihr eigenthümliches Gebiet der Hervorbringung, und das, was die Poesie in ihrer herrschenden Eigenthümlichkeit hervorbringen kann, darf von keiner andern Kunst hervorgebracht werden können, und ebenso kann die Poesie nicht Alles in allen Formen darstellen, in welchen die geistige Anschauung überhaupt eine Darstellung erleiden kann. Würde die Poesie als die höchste Macht des Könnens zugleich die allgemeine Macht des Könnens seyn, so würde sie auch die einzige seyn. So lange aber der Gegensatz des Geistes mit der Aeußerlichkeit nicht blos inner den Grenzen des menschlichen Organismus hervortritt, sondern auch außer demselben, so kann auch die Macht des Geistes nicht inner den Grenzen dieses Organismus eingeschlossen bleiben, sondern muß gleichfalls außer denselben sich verleiblichen können. Die Kunst erstreckt sich daher auch noch über das Gebiet des artikulirten Lautes als dem bestimmtesten Ausdruck des Geistes hinaus, auf andere Gebiete der Leiblichkeit, die dem bildenden Geiste durch das in ihnen herrschende Gesetz der Leiblichkeit zum Vorwurfe dienen können. Diese bildende Kraft des Geistes hört aber von selbst auf zu wirken, wo schon ein organisches Leben vorhanden ist. Alles organisch Lebende außer dem Menschen ist nur der noch unentwickelte Ausdruck des Lebens überhaupt, das erst im Menschen zur geistigen Einheit gelangt, und in diesem als ein für sich gesetztes erscheint. Organische Wesen hervorzubringen kann daher gar nicht in der Aufgabe des bildenden Menschengeistes liegen, und die Kunst in ihrer Beschränkung auf das organische Leben findet ihr Gesetz in dem einheitlichen, dem Geiste dienenden Organismus des menschlichen Lebens, der als ein in sich vollendeter und zugleich dem persönlichen, relativen Geiste dienender in der Sprache sich kund gibt; in ihrer Ausdehnung über den menschlichen Organismus aber tritt sie aus dem

organischen Gesetze, das nur im Menschen eine bestimmte Einheit hat, hinaus, und findet sich in den Gesetzen des an sich bestimmten Bassischen, dem sie, die Gesetze des Geistes eintragend, die neue Gestalt, aber nicht ein organisches Leben zu verleihen vermag.

c) Aeußere Einheit des Stoffes.

1. Allgemeine Bestimmbarkeit des Stoffes.

§. 118. Für sich bestehende Gesetze des Stoffes.

Die Kunst kann dem Stoffe den Geist, wenigstens die geistige Einheit und ideale Bedeutung einhauchen, aber sie kann ihm keine Seele verleihen. Das Gebiet der Kunst, so weit sie sich innerhalb dem lebendigen Organismus des Menschen bewegt, ist mit der Poesie beschlossen. Sie ist die einzige und höchste Einheit des Kunstlebens. Die Redekunst und die übrigen sonst noch als Künste bezeichneten Fertigkeiten, die Mimik und der Tanz, sind durch diese höchste Einheit von der Reihe der reinen Kunst ausgeschlossen, indem die Redekunst, obwohl sie auch des Mediums der Sprache, wie die Dichtkunst, sich bedient, weil sie einen äußern und besondern Zweck verfolgt, von der Kunst durch die geistige Tendenz geschieden ist, Mimik und Tanz aber der organischen Einheit ihres Stoffes entbehren, und daher nur in untergeordneter, nicht aber in unmittelbarer Beziehung dem Reiche der Kunst angehören können. Das Gebiet der Kunst ist aber damit noch nicht vollendet, weil auch außerhalb der organisch vollendeten Leiblichkeit des Menschen noch ein Gesetz des Stoffes denkbar ist, das als Einheit für sich betrachtet, und den Stoff für sich in einem gewissen Grade beherrschend von der Macht des Geistes an sich negirt und in einer geistigen Bedeutung genommen werden kann. Auch die Poesie ergreift die Sprache nicht in ihrer Aeußerlichkeit, sondern hebt die an sich bestehende Bedeutung des Wortes auf, um sie in einer tiefern Beziehung zum Geiste wieder zu setzen. Die Sprache der Conversation ist zwar dieselbe, wie die Sprache der Poesie, aber beide sind doch wieder einander entgegengesetzt durch die Beziehung des Wortes und die innere Bedeutung ihrer verschiedenen Gestaltung. Noch mehr tritt

dann dieser Gegensatz hervor, wenn der bildende Geist seinen Stoff außerhalb der menschlichen Einheit des leiblichen Lebens zu suchen hat. Wie in der Sprache durch die Poesie die individuelle Bedeutung zum Ausdruck des Allgemeinen erhoben werden muß, und solche Sprachen, in denen jedes Wort seine Wurzelbedeutung vergessend blos im bestimmten durch die Conversation beschränkten Sinne genommen werden muß, wie z. B. die französische, für die Poesie zuletzt gänzlich unbrauchbar werden, und dagegen die am allgemeinen und bildlichen Ausdruck des Allgemeinen und an Vielseitigkeit und Tiefe des Wortes hervorgehenden Sprachen auch die poetisch brauchbarsten sind: so muß in jedem stofflich Gebildeten, sobald es von der Kunst ergriffen wird, die Besonderheit des vom Gesetze des Stoffes Gebildeten aufgehoben, und auf den Grund der Besonderheit eine geistige, einheitliche und nicht singuläre, sondern in der Einheit allgemeine Gestaltung aufgebaut werden.

§. 119. Raum und Zeit als nothwendiger höchster Eintheilungsgrund des äußern Gesetzes.

Geht der bildende Geist in den äußern Stoff ein, so stehen ihm die Gesetze des Raumes und der Zeit als aufzuhebende Bedingungen des in der Besonderheit gestalteten Stoffes gegenüber. Nach dem Gegensatze von Raum und Zeit muß daher auch die fernere Eintheilung der Kunst in die einzelnen Künste ermittelt werden, weil nur in diesem Gegensatze der Materialität oder der dem Geiste gegenüberstehenden Aeußerlichkeit ein an sich gegebenes und dem bildenden Geiste zu überwindendes Gesetz vorhanden seyn kann. Eine Eintheilung der Kunst nach den die Kunst wahrnehmenden Sinnen des Gesichtes und Gehöres ist eine in doppelter Beziehung unhaltbare und unwissenschaftliche. Durch die wahrnehmenden Sinne wird weder die geistige Einheit, noch die stoffliche Verschiedenheit bestimmt. In Beziehung auf den Stoff müßten vielmehr alle Sinne als die möglichen Organe der Gradation des Naturlebens in ihrer Einwirkung auf den Menschen bedeutend und entscheidend seyn, aber nur in mittelbarer Bedeutung, indem die Wirkung der Sinne

als der den Stoff vermittelnden Organe von der Mittelbarkeit des Stoffes selbst abhängig ist. In Beziehung auf die geistige Einheit sind sie ebenfalls erst mittelbar und in entfernter Bedeutung der Idee dienend, und können daher auch nur eine entfernte Anwendung in der wissenschaftlichen Eintheilung der Kunst in ihre einzelnen Glieder finden. Wie der Stoff selbst in vierfacher Gliederung außer dem Menschen dem Geiste gegenübertritt, und der vierfachen Gradation der äußerlichen Reiche der Natur auch die vierfache Gliederung des Sinnenlebens entspricht, ist allerdings eine Aehnlichkeit zwischen dem Gesetze des Stoffes außer dem Menschen und seiner Wahrnehmbarkeit mittels der Sinne im Menschen vorhanden, allein der Grund dieser Beziehung liegt in dem den Stoff beherrschenden Gesetze, und muß daher auch von diesem aus mit der Kunst in Beziehung gesetzt werden.

§. 120. Analogie in der äußern Eintheilung der nothwendigen Kunstformen mit den Naturreichen.

So wie die Natur überhaupt in vier Reiche sich abtheilt, nach einem diese Abtheilung begründenden, ihr innewohnenden vierfachen Gesetze, so muß die Kunst, die an Einheit der Naturerscheinungen in diesen Gesetzen sich halten muß, um einen dem bildenden Geiste gegenüberstehenden, in sich vollendeten Stoff zu besitzen, in gleicher Weise in eine vierfache Abstufung in ihrer möglichen Setzung nach außen hin eintreten. Von den vier Reichen der Natur gehören nun zwei vorherrschend der Zeit, zwei andere vorherrschend den Gesetzen des Raumes an. Im Elementar- und Mineralreich ist die räumliche Bestimmung; im Pflanzen- und Thierreiche die zeitliche Entwicklung bildende Macht. In der vorherrschenden Räumlichkeit der beiden ersten Reiche ist nun aber zuerst das Gesetz der Schwere überhaupt das allein herrschende, ist der Ausgang und die Möglichkeit aller Gestaltung. Dieses wird sofort im Mineralreiche aufgehoben, und die Ausdehnung erhält ein für sich bestehendes zweites Gesetz, wodurch die Besonderheit des körperlichen Bestehens vermittelt wird. Die Dimensionen der Räumlichkeit, die in der vollendeten Krystallgestalt in ihrem ein-

fachen Achsenverhältniß hervortreten, bilden das höchste Gesetz der in sich geschlossenen Räumlichkeit in der Körperwelt. Mit dem Pflanzenleben verläßt dann die Natur den für sich bestehenden Raum, und tritt in die zeitliche Gestaltung und Umwandlung ein. Die Ausdehnung in ihrem einfachen Gesetze der geschlossenen Körperlichkeit wird zur zeitlich sich gestaltenden Leiblichkeit. Das Licht, welches zuvor von der Schwere ausgeschlossen, in der Ausdehnung des Kristalles blos durchziehend oder zurückgestrahlt und gebrochen erschienen war, tritt in die Bildung ein, und wächst als charakteristische Farbe aus und mit der Pflanze. Die Gestalt selbst ist nicht mehr blos eine einfach ausgedehnte, sondern eine veränderlich im Momente ergriffene, und nur im Momente mit bestimmter Form erscheinende. Die bloße Vergangenheit der Gestaltung im Mineral ist in der Pflanze eine gegenwärtige, und nur in der Gegenwart faßbare. Im Thierreiche endlich wird diese Verwandlung eine im Individuum ruhende selbstständige Bewegung. Die Gegenwart ist zukünftige Macht der Bewegung, und die Unabhängigkeit dieser eigenen Bewegung ist das innere Gesetz des thierischen Lebens. Vergleicht man nun die Kunst mit dieser vierfachen Gestaltung der zu überwindenden Gesetze des Stoffes, so findet diese eine vierfache Stufe ihrer Bildungen vor. Nun kann die Kunst allerdings nicht in das seelische Leben des Thierreiches eingehen, aber das gestaltende Gesetz des thierischen Lebens, die Bewegung, ist ihr dennoch, freilich in anderer Form, zugänglich, und bildet auch für die Kunst ein geschlossenes Reich ihrer eigenen Gestaltungen. Ueberhaupt kann keines dieser Reiche, so wie es in der Natur sich findet, in der Kunst sich wiederholen; sonst würde nothwendig Natur- und Kunstgebiet zusammenfallen; sondern nur die vierfache Position muß auch in der Kunst sich wiederholen, weil eine vierfache Einheit vermöge jener Reiche in dem Gebiete der Natur der geistigen Einheit der bildenden Kunst gegenübersteht.

2. Die dem objektiven Theilungsgrunde entsprechenden einzelnen Künste.

§. 121. Die Baukunst.

Wie in der Natur in erster Gestaltungsfähigkeit das Gesetz der Schwere wahrnehmbar ist, so auch in der Kunst. Die Kunst geht aber auf das Gesetz der Schwere ein, nicht, um es als solches festzuhalten, sondern um es theilweise aufzuheben. Da nun, wo die Kunst die Schwere des Stoffes als Vorwurf der bildenden Macht des Geistes ergriffen hat, muß sie in der theilweisen Aufhebung des Gesetzes ein der Natur Fremdes erbauen, indem sie die Schwere durch eine andere Macht aufhebt, um sie sich dienstbar zu machen. Das Gesetz der Schwere darf aber nicht gänzlich verschwinden, sonst würde es nicht einem Andern dienstbar erscheinen, und darf nicht in der vollen Eigenthümlichkeit herrschend bleiben, sonst würde es nicht dienstbar erscheinen können. Die Kunst ergreift daher das Naturgesetz, und überwindet es durch die in ihm liegende höhere Möglichkeit, indem sie die durch die Schwere bedingte Cohärenz und Ausdehnung des Stoffes benützt, um aus dem Gegensatz die Erhebung des Stoffes über den Schwerpunkt und in der Unterstützung des Schwerpunktes durch eine andere Kraft das Gebäude zu erzeugen, in welchem beides, Schwere und Aufhebung derselben und Uebergang aus der Schwere in das Ausgedehnte sichtbar werden kann. So entsteht in erster Unterwerfung des Stoffes unter die Kunst das äußerste Gebiet, die erste Stufe der die Aeußerlichkeit in ihrer entferntesten Beziehung ergreifenden Kunst, die Baukunst.

§. 122. Die Plastik.

Wie die Baukunst durch Ueberwindung des ersten Gesetzes der Leiblichkeit, des Gesetzes der Schwere, ein Produkt der geistigen Einheit erzeugt, und im vollendeten Kunstwerk in der vollkommnen Ausgleichung jener Gegensätze zugleich ein geistig Bedeutsames hervorzubringen vermag; so wendet sich die Kunst nun in gleicher Weise dem nächst höhern Gesetze der Leiblichkeit der körperlichen

oder räumlichen Ausdehnung als einem für sich bestehenden Reiche der äußern Natur zu, um durch Eintragung des einfachen Gegensatzes die Einseitigkeit des Naturgesetzes zu überwinden, und ein Bild des Geistes über dem Gesetze der Leiblichkeit zu erbauen. In zweiter Stufe der Eingehung in die objektive Beschaffenheit des Stoffes findet der bildende Geist als bildendes Gesetz die Körperlichkeit in ihrer dreifachen Dimension vor sich. Diese ergreifend hebt er sie absehend von dem Gesetz der Schwere durch die Beziehung zum eigenen Leben auf, indem er die Körperlichkeit als solche in ihrer Ausdehnung bestehen lassen muß, dagegen an die Stelle der blos ausgedehnten meßbaren Körperlichkeit die auf ihr ruhende Leiblichkeit des Lebens setzt. Diese Leiblichkeit ist nicht mehr der blos ausgedehnte Körper, sondern der dem Geiste dienende Leib, der zwar auch noch ausgedehnt erscheint, in dem aber diese Ausdehnung nicht mehr als sich selbst überlassenes Naturgesetz, sondern als dem Geiste dienende Basis des Lebens erscheint. Auf dieser Stufe der Kunst entsteht somit in den Dimensionen der Räumlichkeit das Körperliche als Leibliches, und das kristallinisch-mathematische Axenverhältniß ist ein höheres Verhältniß der leiblichen Schönheit geworden. Das Axenverhältniß, das den Kristall beherrscht, ist noch vorhanden, aber als untergeordneter Träger, als negative Schranke des bildenden Geistes, während das an sich einheitliche und doch mathematisch unbestimmbare, nur mittels des lebendigen Geistes bildsame Gesetz der schönen Leiblichkeit in ihrem im menschlichen Leibe bestehenden vollendeten Axenverhältnisse an die Stelle des mineralischen Gesetzes getreten ist. Auf dieser Stufe wird die Kunst Darstellung der schönen Leiblichkeit als Trägerin des Geistes, und besteht unter dem Namen der Plastik, oder, weil sie das Bild des Geistes im Leibe darzustellen hat, der Bildnerkunst als zweite Stufe der Kunst.

§. 123. Die Malerei.

Mit der Plastik und Baukunst sind die möglichen Reiche der blos räumlich ausgedehnten Natur erschöpft, und wie in weiterer

Ausbildung die Natur die Gesetze der blos räumlichen Existenz verläßt, und in ein in der Zeitlichkeit sich entwickelndes Leben eintritt, so muß nun auch die Kunst in weiterer Durchdringung der Natur in die Sphäre eines über der Räumlichkeit und der bloßen Ausdehnung schwebenden und waltenden Gesetzes eintreten. Die nächste Aufhebung der Körperlichkeit der äußerlich erscheinenden Natur ist die Erscheinung, die, abgesehen von ihren räumlichen Dimensionen ohne die Gesetze der Ausdehnung doch ausgedehnt und gestaltet erscheint. Die Gestalt ohne Ausdehnung, d. h. ohne jene in dreifacher Dimension offenbare, allseitige Ausdehnung erscheint im Gegensatze von Schwere und Körperlichkeit als blos sichtbare Erscheinung, als im Lichte wohnende und durch das Licht wahrnehmbare Gestalt. Das Licht ersetzt die Ausdehnung aus eigener Macht, und negirt ihre Gesetze, ohne sie gänzlich aufzuheben. Der Körper wird nicht mehr als schwer gedacht, sondern noch als ausgedehnt; aber die Ausdehnung wird nur in Einer Potenz noch sichtbar. Die Körperlichkeit hat die andern Dimensionen abgegeben, um sie durch eine andere höhere Macht zu ersetzen. Im Lichte erscheint die Gestalt aber unkörperlich ausgedehnt. Innerhalb der ausgedehnten Leiblichkeit schwebt nun das bewegende und bewegliche Licht. Die Kunst kann, weil eine über der Ausdehnung erscheinende alles mit Ausdehnung Erscheinende in ihren Umkreis hereinziehen. Nicht die Grenzen der Leiblichkeit und des Raumes, sondern die Grenzen der Sichtbarkeit sind ihr Gebiet. Im Leibe erscheint auch das innere Leben. Der Geist bewegt sich in seinem Leibe, und blickt aus ihm hervor. Die Plastik, welche die Fähigkeit zu jeder Bewegung als Zukunft der gebildeten Leiblichkeit ausspricht, hat in dieser höhern Potenz die Macht errungen, den Moment der Bewegung selbst zu ergreifen und ihn festzuhalten. So ist die Beweglichkeit der Gestalt im Moment ihrer wirklichen Bewegung und Wechselwirkung ergriffen, oder in der aus dem Auge und dem Charakter hervorblickenden selbstbildenden Macht des Geistes als unsterbliche Bildnerin des Leibes festgehaltene, die über der bloßen Ausdehnung im Lichte ruhende Erscheinung zum Gegenstande der Kunst geworden. Eine neue Befreiung

vom Gesetze der Aeußerlichkeit, eine tiefere Innerlichkeit und innigere Verwandtschaft des Stoffes mit dem Geistesleben ist von der bildenden Kunst aufgefaßt worden, und so entsteht die dritte Stufe der in der Aeußerlichkeit waltenden Kunst, die in Licht und Farbe wirkende Macht der Kunst als Malerei.

§. 124. Die Musik.

Hat in der Malerei die Kunst die Aeußerlichkeit der räumlichen Ausdehnung des Stoffes überwunden, indem sie ihn in der bloßen Sichtbarkeit seiner Erscheinung, in Abspiegelung seiner Masse in einem Andern, im Lichte, erfaßte, so ist damit die Verinnerlichung des Stoffes noch keineswegs vollendet, sondern vielmehr noch einer höhern Steigerung und größern Annäherung zum Geiste fähig. Das Licht ersetzt die Ausdehnung aus sich, und läßt den Körper als ausgedehnt erscheinen, indem sie blos sein Verhältniß, aber nicht seine Dimension ergreift und abspiegelt. Die Malerei vermag daher den Raum von vielen Meilen in die Ausdehnung von wenig Fußen, ja insoferne die Tiefe einer Landschaft sich in der Erscheinung darstellt, oft eine meilenweite Perspektive darbietet, und doch lediglich ohne eigentliche Dimension in der dargestellten Richtung besteht, in gar keine Ausdehnung zusammenzudrängen, und ergänzt blos das räumliche Gesetz in einem höhern. So erscheint durch die Kunst das höhere Gesetz als eine das Niedere aus sich hervorbringende Kraft, und jedes untergeordnete dienende Glied wird durch diese höhere Kraft aufgehoben, nicht um vernichtet zu werden, sondern um einen höhern Bestand zu gewinnen. Die Schwere wird Ausdehnung und Körper; die körperlich räumlichen Dimensionen werden leiblich von dem Geiste in ihren gegenseitigen Verhältnissen erkannte Gestalten, und der Raum ist durch das Verhältniß im Raum ersetzt, der Raum wird Lichterscheinung. In dieser fortschreitenden Bewegung von der Aeußerlichkeit zur Innerlichkeit wird der Raum, nachdem er im Lichte nur noch erscheinend geworden war, in letzter Steigerung auch diese, doch nur mittels der Ausdehnung mögliche Sichtbarkeit der Erscheinung ablegen, und nicht als ausgedehnt erscheinen, son-

dern als eine, alle Ausdehnung in einer centralen Einheit aus sich hervorgehen lassende Macht, ein viertes und letztes Gesetz der Ausdehnung darstellen. Wenn in der Malerei die Ausdehnung in ihren körperlichen Dimensionen verschwindet, so ist damit nur die Möglichkeit ausgesprochen, die Dimensionen der Ausdehnung durch ein innerliches Gesetz zu überwinden. Die Fläche begrenzt von der Linie, bildet das Gebiet der Malerei. In weiterer Steigerung schreitet nun der Uebergang des äußerlich Ausgedehnten bis zur unsichtbaren Potenz seiner Aeußerlichkeit, bis zum nicht ausgedehnten Punkte als dem Grunde aller Ausdehnung vor. Dieser Punkt, der sich nun den Grenzen der sichtbaren Ausgedehntheit, der Schwere und den Dimensionen der Schwere im Körper, der Körperlichkeit und der körperlichen Gestalt in der sichtbaren Erscheinung völlig entzogen hat, darf aber nicht in negativer Weise als bloße Grenzbestimmung der Linie genommen werden, wenn er als die innerste Macht der Ausdehnung gefaßt wird; sondern er muß als bewegende, die Ausdehnung beherrschende, selbst aber noch unausgedehnte Macht erscheinen. In dieser Stellung ist der Punkt nicht die unbewegliche letzte Grenze des unbegrenzten Körpers, sondern die bewegende Macht des in der Ausdehnung erst zu bildenden Körpers. Wird der Punkt als an sich bewegliche Kraft betrachtet, so bildet er durch seine gesteigerte Bewegung die Grenze aller Leiblichkeit. Wird nun diese Beweglichkeit abermals koncentrirt, so gibt er die innerste Macht der leiblichen Ausdehnung. Die Schwingungspunkte einer Linie sind die Knotenpunkte jeder Gestaltung. Dieser schwingende Punkt, aus dessen fortgesetzter Bewegung alle Leiblichkeit in ihrer äußern, sichtbaren Gestaltung hervorgeht, erscheint in seiner unsichtbaren Kraft als Ton. Wenn daher den Tönen in der Erscheinungswelt eine so große Macht zugeschrieben wird, so ist diese Meinung nur die mit der Natur der Erscheinung aufs innigste harmonirende Voraussetzung. Alle Gestalt wird wesentlich erzeugt durch den Ton als der innersten Potenz der Ausdehnung und Bewegung. Mit dem Tone ist der Raum in seiner Aeußerlichkeit gänzlich überwunden, und die Zeit

in ihrer innersten Einheit, im Anfang und Centrum ihrer Bewegung ergriffen. Wird nun dieses letzte Gesetz der Aeußerlichkeit, der in der Centralität der Bewegung und der Schwingung der Körper ruhende Ton vom Geiste der Kunst ergriffen und zum Ausdruck der innern Anschauung gemacht, so entsteht die vierte Stufe der durch die Gesetze von Raum und Zeit bedingten Einzelnkünste, die Tonkunst oder Musik.

§. 125. Die Poesie.

In der Aufeinanderfolge der Künste, die durch die in das Gebiet der Kunst eintretenden Gesetze der Objektivität des zu überwindenden Naturgrundes bedingt ist, hat sich ein einfacher Uebergang zu der Poesie, die aus der mit dem Geiste an sich verbundenen Leiblichkeit, und der höchsten Einheit derselben, der Sprache hervorgeht, von selbst gefunden. Offenbar steht der Ton mit der Sprache selbst in einem wesentlichen Zusammenhange, und der Uebergang von demselben zum Wort ist durch die einfache Steigerung seiner Erscheinung bedingt. Tritt an die Stelle des den Ton beherrschenden Maaßes der Schwingung das geistige Maaß der innern Gliederung und Artikulation durch die mit der geistigen Einheit verglichene und in dieser Beziehung gewerthete Empfindung, so entsteht der artikulirte Laut, das Wort, und in demselben ist für die nächst höhere Kunst der bildsame Stoff gegeben. Ist nun in der Musik bereits die letzte Verinnerlichung des äußern Gesetzes der Leiblichkeit gegeben, und der Raum in der dreifachen Beziehung der Schwere, Ausgedehntheit und Sichtbarkeit bereits von der Wirkung der Kunst ausgeschlossen, und nur noch die Zeit als Maaß des schwingenden Tones übrig geblieben, so tritt dann in der Poesie ein völliges Aufheben des Gesetzes der Zeit sowohl als des Raumes hervor, und die Kunst, obwohl in Zeit und Raum, oder in die Aeußerlichkeit hinauswirkende Kraft zeigt sich in letzter Steigerung ihrer Werke doch als den Raum und die Zeit überwindende beide in ihrer Einseitigkeit und Aeußerlichkeit aufhebende acht. Ist in der Lehre der Kunst schon mehrfach die Hindeu-

tung auf eine kommende höchste Innerlichkeit aller Sinnlichkeit und räumlich-zeitlichen Begrenztheit gegeben worden; so ist auch in der Betrachtung dieses gesteigerten Ueberganges vom Aeußern zum Innern ein abermaliger Hinweis auf ein zwar nicht gänzlich von Raum und Zeit befreites, aber doch über ihrer Last schwebendes, freies Verhältniß der geistigen Existenz des Menschen in einem geläuterten, von dem äußern Drucke der Körperlichkeit befreiten Leben gegeben. Mit der Poesie ist die reine Gegenwart nicht blos der Empfindung, wie in der Musik, sondern des Lebens selbst in der Einheit des Geistes gegeben. Die Poesie tritt als letzte Stufe der Befreiung des Stoffes hervor. Alle Künste sind eine Sprache des Geistes. Dieses Sprechen ist aber zuerst nur ein durch den Stoff hindurchtönendes, und nur in der Gestalt sichtbares, bis es endlich immer mehr und mehr die Last des Stoffes von sich abwerfend als Ton, und zuletzt als bestimmtes Wort erscheint.

3. Beziehung dieser Theilung zum subjektiven Eintheilungsgrunde.

§. 126. Uebergang aus der Fünfzahl in die subjektive Dreizahl.

Mit der Poesie sind die Künste in ihre lebendige Einheit mit dem Geiste eingetreten, und die Gliederung der einzelnen Künste unter sich, die aus der bloßen Polarisation der Naturkräfte hervorzugehen schien und darum durch die Vierzahl als bestimmte Grundzahl gefunden hatte, ist durch die Poesie in das Verhältniß der Fünfzahl, und somit auch in ein aus der geistigen Dreizahl hervorgehendes Verhältniß eingetreten. Aus der mit der Zweizahl des polarischen Naturlebens verflochtenen Dreizahl erzeugt sich nothwendig die Fünfzahl, und so sehen wir denn in diesem Zahlenverhältnisse die einzelnen Künste in einer geistigen Einheit begründet, so wie sie auf der objektiven Seite in der leiblichen Vierzahl sich von einander abgeschieden. Da aber die Kunst eben so sehr mit der geistigen Einheit als mit der natürlichen Geschiedenheit der Körperlichkeit zusammenhängt, so mußte sich das beiderseitige Verhältniß für die Zahl der Künste als bestimmend erweisen.

Ausgehend von dem Naturleben finden wir daher die Kunst in vier einzelne Künste sich zerspalten, die in immerwährender Steigerung eine fünfte über sich bedingen, die als geistige Einheit jener doppelten Gliederung erscheint. Von der geistigen Einheit ausgehend finden wir aber die Kunst als den Stoff gänzlich aus der innern Macht ihrer eigenen subjektiven Existenz erzeugend, in der Poesie, oder ihn im Gegensatze gänzlich in seinen eigenen, dem Geiste entgegengesetzten Grenzen aufsuchend und die Schwere der Materie zum Vorwurf der bildenden Kunst machend in der Baukunst. Zwischen diesen beiden Gegensätzen der Aeußerlichkeit und Innerlichkeit der Produktivität des bildenden Geistes steht dann ein nothwendiger Uebergang als drittes vermittelndes Glied, das aber, weil vermittelnd, den Verhältnissen aller Vermittlung gehorchend wieder in dreifache Gliederung zerfällt. Auf der einen Seite ist dieser Uebergang der Aeußerlichkeit, auf der andern der Innerlichkeit zugewendet, um in einer mittleren Stufe beide Verhältnisse in Eintracht zu bringen. Der Baukunst steht die Plastik, der Poesie die Tonkunst in einfacher Verwandtschaft nahe, während die Malerei der Plastik sich annähert durch die Sichtbarkeit ihrer Werke, der Musik durch die Ueberwindung der Räumlichkeit und das beginnende Eintreten in die Bewegung. Die Malerei ist nicht mehr der Ausdehnung unterworfen, und kann sich doch nicht der Bewegung selbst bemächtigen, sondern steht zwischen beiden Gegensätzen. So ist denn aus der geistigen Beziehung, die als eine einheitliche und doch veränderliche stets die Zahl des sich in einer Einheit entwickelnden Lebens, die Dreizahl, in sich trägt, weil sie mit der natürlichen Entzweiung des Stoffes in ein einheitlich vermittelndes Verhältniß getreten ist, die Fünfzahl der Künste als bestimmende Zahl hervorgetreten. Dieses Verhältniß der in der Subjektivität begründeten Dreizahl trägt daher, weil die Kennzeichen der Subjektivität überhaupt, so auch die der subjektiven Entwicklung der Kunst an sich. Hat die Darstellung der subjektiven Bedeutung der Kunst eine dreifache Entwicklung jeder Kunst gefordert, eine symbolische, plastische und persönlich einheitliche, so trägt die Fünfzahl der

Künste den gleichen Charakter der Vermittlung an sich. In der Baukunst können wir nichts anders, als die symbolische Kunstentwicklung erblicken, indem die Baukunst nicht den Leib des Geistes an sich darstellt, sondern nur die in Gedanken festgehaltene Form des geistig religiösen Lebens, in soferne diese eine äußerliche, dem geistigen Wesen nach aber dennoch unsichtbare ist, ergreift. Die Baukunst stellt die Leiblichkeit symbolisch überhaupt als Wohnung dar. Der Baukunst entgegen steht dann die Poesie in eigentlich geistiger Kraft ihrer Wirkung gegenüber, während die in der Mitte stehenden Künste der sinnlichen Empfindung entsprechend, und erst mittelbar dem Geiste zugänglich als die mehr plastischen Formen der Kunstwirkung erscheinen.

III. Die durch die Objektivität bestimmbaren subjektiv nothwendigen Criterien des objektiven Kunstwerkes.

a) Allgemeines Verhältniß dieser Criterien.

§. 127. Bloße Möglichkeit des Kunstwerks in der objektiv bestimmten Kunstform.

Mit der Zusammenstellung der objektiven in der Vierzahl der elementaren Naturgesetze bestimmten Theilbarkeit der Kunst mit der in der Dreizahl begründeten subjektiven Entwicklung derselben, ist abgesehen von ihrer durch den Stoff bedingten Form, der Uebergang beider Beziehungen zu einander, wie er in dem Wesen der Kunst begründet ist, auf eine stufenweise sich selbst erklärende Entwicklung hingeführt, und kann in seinem konsequenten Zusammenhang nicht mißkannt werden. Wenn nun die Kunst als wirkliche Wechselwirkung des freien persönlichen Geistes mit dem unfreien Grunde des natürlichen Seyns ihre mit dem Denken koordinirte Eigenthümlichkeit besitzt, so mußte aus diesem Verhältnisse ein Uebergang von einem Gebiete ins andere als ein nothwendiger und wesentlicher für die Erkenntniß mit dem Begriffe der Kunst selbst gegeben seyn, und seine konsequente Darstellung ist nur nothwendige Folge des bestimmten Verhältnisses der Kunstthätigkeit zum

Wesen des Menschen überhaupt. Ist die Kunst eine Offenbarung des Geistes im nicht erst zu bildenden, sondern an sich gebildeten Stoffe, so ist die Bedingtheit der bildenden Kraft des Geistes von dem bildsamen Stoffe an sich klar. Die Kunst scheidet sich daher von selbst in so viele Zweige ihrer Gestaltungen, als der Geist im Stoffe bestimmte einfache Gesetze der objektiven Gestaltungsfähigkeit wahrnimmt, die er in sein Gebiet herüberzuziehen vermag. Es kann somit nur so viele Künste geben, als es wesentliche Gesetze der Leiblichkeit überhaupt gibt. Zum Criterium eines Kunstwerkes in seiner subjekt-objektiven Wirklichkeit gehört also wesentlich und nothwendig auch seine objektive Möglichkeit. Nur in einem, der Kunst zugänglichen, für sich bestehenden Stoffe kann ein Kunstwerk gedacht werden. Alle jene Werke der Menschen sind daher von dem Reiche der Kunst ausgeschlossen, die ein solches Gesetz des Stoffes nicht in seiner Totalität und Einheit zu erfassen, und zum Organ einer innern Anschauung zu machen wissen. Das Nachbilden, das Ausführen eines Projektes, das bloße Aufthürmen der Masse zu Riesenwerken bildet noch immer kein Kunstwerk, so lange nicht die Bestimmtheit der objektiven Erscheinung der Leiblichkeit in ein bestimmtes Verhältniß zum Geiste tritt, wodurch seine Eigenthümlichkeit gänzlich erfaßt, in eine höhere Potenz seiner Form eingeführt, und darin als ein für sich bestehendes Werk festgehalten wird. Ist aber das Kunstwerk in seinem Bestande nothwendig verbunden mit einem an sich bestehenden Gesetze der Leiblichkeit, so ist damit nur die Eine Möglichkeit seiner wirklichen Existenz gegeben. Was nicht inner dem Kreise der fünf einzelnen Gebiete der Kunst sich bewegt, gehört überhaupt nicht zur Kunst. Was aber innerhalb diesen Bereich hineinfällt, ist darum noch nicht ein für sich bestehendes Kunstwerk, weil es jener Objektivität angehört. Nicht jedes Musikstück ist darum schon ein Kunstwerk weil es mit Tönen ausgeführt wird. Nicht jede Bildung des Leibes in Stein oder Metall ist darum plastisches Kunstwerk, weil es in dem der plastischen Kunst zugehörigen Gebiete sich bewegt. Dieselbe Folgerung gilt von allen übrigen Kunstwerken. Mit dieser

Objektivität ist nur die eine Möglichkeit der künstlerischen Produkte gegeben. Zur Wirklichkeit eines solchen gehört aber nothwendig auch noch eine zweite Möglichkeit. Die erste Frage ist allerdings die objektive. Ueber dem objektiven Criterium eines wirklichen Kunstwerkes muß es aber nothwendig auch noch ein subjektives geben, weil die Kunst ebensowohl der Subjektivität angehört wie der Objektivität.

§. 128. Subjektive Nothwendigkeit bestimmter Criterien des objektiven gesetzten Kunstwerkes.

Die wirkliche Entscheidung über das Kunstwerk bedingt wesentlich auch subjektive Criterien, die aus der Einheit des bildenden Geistes und seinem Verhältnisse zur Objektivität hervorgehen. Damit von einem Werke nicht blos gesagt werden kann, daß es ein Kunstwerk seyn könne, sondern daß es wirklich ein Kunstwerk sei, muß nicht blos sein wesentlicher Zusammenhang mit den Gesetzen der Leiblichkeit erkannt seyn, sondern auch seine Beziehung zum persönlichen Geiste ermittelt werden. Erst dann, wenn auch die zweite Bejahung hinzugekommen ist, erzeugt diese doppelte Affirmation eine wahre Position. Jede Wirkung, die durch die Macht eines persönlich wirkenden Geistes als für sich bestehendes Ganzes im Stoffe hervorgebracht wird, ist ein Werk. Ein Werk aber, das als unmittelbarer Ausdruck des Könnens die einfache Beziehung zum persönlich menschlichen Geiste den erschöpfenden Ausdruck seiner Macht im Stoffe darstellt, ist ein Kunstwerk. Die Criterien eines Kunstwerks entstehen daher aus der Vergleichung der objektiven Bedeutung des Kunstwerks mit der subjektiven, und müssen in dieser Ausgleichung nothwendig in der Dreizahl bestehen. Jede Vermittlung von Gegensätzen ist durch zwei conträre Positionen bedingt, die in einer dritten sowohl ein- als ausgeschlossen sind. Ein jedes wirkliches Kunstwerk muß sich daher aus zwei Möglichkeiten ergeben, die in einem dritten Gliede ihre Einheit gefunden haben. Ein Kunstwerk messen wir daher nach einem objektiven Maßstabe, und im Gegensatze der Objektivität nach seiner subjektiven Bedeutung, und

von beiden setzen wir zugleich die Bedingung voraus, daß Subjektivität und Objektivität in lebendiger und unmittelbarer Einheit sich beisammen finden. So ist der Gegensatz und zugleich auch die Identität der Kunst mit der Wissenschaft erreicht. Auch die Wissenschaft fordert als höchstes Criterium ihrer Wahrheit wirkliche Umfassung der Objektivität im Subjekte. So fordert nun das Kunstwerk den wirklich gleichfalls durch zwei Möglichkeiten bedingten einfachen Ausdruck der Subjektivität in einem bestimmten Objekte.

§. 129. Ableitung der Criterien der Kunst von den Denkgesetzen.

Aus der nothwendigen Stellung der lebendigen subjektiven Bewegung des Gedankens auf der Objektivität gehen die Relationen, die Gesetze und die Kategorien des Denkens hervor, die in ihrer fortschreitenden Entwicklung stets nur dasselbe Verhältniß der Einheit zweier Möglichkeiten in der Wirklichkeit des Gedankens im Subjekte darstellen. Im entgegengesetzten Falle des Kunstlebens ist jedes in der Objektivität hervortretende Kunstwerk bedingt durch die möglichen Beziehungen des Subjektes zum Objekte. Die Gesetze der Kunst müssen daher den Gesetzen des Denkens allerdings ähnlich seyn, weil sie von den gleichen Möglichkeiten der Subjektivität und Objektivität bedingt sind, und das gleiche Ziel, die Einheit beider bezwecken. Sie können aber wegen des nothwendigen und wesentlichen Gegensatzes zwischen Denken und Können nicht dieselben seyn, sondern müssen, obgleich der Zahl nach von denselben Voraussetzungen bedingt, doch dem Verhältnisse nach in entgegengesetzter Stellung und entgegengesetztem, obwohl koordinirten Ausgange sich finden. Die Gesetze des Denkens gehen von dem Subjekte aus, und diese in der Identität bestimmend gehen sie zum Objekte fort, welches sie in der Hypothese darstellen, um in der Disjunktion und Conjunktion die Wirklichkeit des Gedankens als Einheit vom Objekte mit dem Subjekte festzustellen. Dagegen ist das Können zuerst bedingt durch die Objektivität, und nur in der Möglichkeit des Unterwerfens des äußern Stoffes unter das Gesetz des

Geistes ist die erste Möglichkeit der Darstellbarkeit der Idee im Stoffe gegeben. In zweiter Möglichkeit tritt die Angemessenheit des Stoffes zurück, und die subjektive Potenz als Harmonie des Dargestellten mit dem Subjekte tritt als weiteres Gesetz der Darstellung hervor. Die dritte Möglichkeit oder die wirkliche Einheit jener beiden ersten besteht dann in der unmittelbaren und einfachen Sichtbarkeit der Einheit des Subjektes mit dem Objekte, aus welcher Conjunktion als dem ersten Falle erst die Unterscheidung der einzelnen Glieder jener Einheit, weil keine Einheit ohne Theile, und keine geistige lebendige Vereinigung ohne die einzelnen Glieder gedacht werden kann, als zweiter Punkt des dritten Criteriums eines Kunstwerkes und mit diesem auch die Einheit der unterschiedenen Gliederung in der Totalität eines jeden Kunstwerks als dritte Beziehung dieses Criteriums hinzukommt. Somit erhält man jedenfalls eine dreifache Harmonie als Gesetz der Kunst, die als objektive die Darstellbarkeit oder Angemessenheit der Darstellung aus den Gesetzen des der Darstellung zu Grunde liegenden Stoffes, als subjektive die Darstellbarkeit als Angemessenheit der Darstellung aus dem Bedürfnisse der Subjektivität der relativ menschlichen Persönlichkeit, in einem Andern dargestellt zu werden, oder zu erscheinen, in sich faßt, und als subjektiv-objektive in der Einheit und Allheit, in der sichtbaren Harmonie von an sich verschiedenen Prämissen besteht, und mit der Einheit den Gegensatz, die Vielheit und Mannigfaltigkeit, die als wirkliche Einheit und als mögliche Unendlichkeit sich darstellen muß, enthält.

b) Die einzelnen Criterien der Kunst.

α. Erstes Criterium.

1. Die Objektivität derselben im Allgemeinen.

§. 130. Die Objektivität als Möglichkeit entsprechend dem Gesetze der Identität.

Das erste Gesetz oder Criterium eines wirklichen Kunstwerkes begreift die Harmonie der subjektiven Macht mit dem ob-

jektiven Gesetze des Stoffes in ihrer ersten von dem Stoffe abhängigen Möglichkeit in sich. Durch diese erste Voraussetzung des Kunstwerkes, daß die persönliche Macht des Geistes eines äußern Stoffes bedarf, um sich unmittelbar in ihm in ihrer Relativität zu offenbaren, setzt an sich das Vorhandenseyn der Idee oder innern Anschauung, die nicht erst durch den Gedanken erworben werden muß, sondern durch die persönliche Hingebung an eine höhere Macht, durch den Glauben und die Liebe schon vorhanden ist, voraus. Diese Voraussetzung der Idee im persönlichen Geiste, der im Stoffe sich offenbaren kann, hebt aber die Eigenthümlichkeit des Stoffes keineswegs auf, sondern ist in ihrer Offenbarungsfähigkeit wesentlich bedingt durch ein an sich gegebenes Gesetz des Stoffes, das, weil ein von dem Geiste Verschiedenes, in der beziehungsweisen Aufhebung des Gegensatzes der entgegengesetzten Macht und Wesenheit des bildenden Geistes als Basis zur Offenbarung dieses Gegensatzes dienen kann. Die Eigenthümlichkeit des Stoffes ist eine wesentliche Voraussetzung der Kunst. Die Kunst ist nur in so weit möglich, als ein Stoff sich findet, in dem die Macht des relativen Geistes sich offenbaren kann.

2. Die besondern Relationen dieser Möglichkeit.

§. 131. Allgemeine Darstellbarkeit der Idee im Stoffe.

Was nicht in der Unmittelbarkeit des persönlichen Gefühls im Menschen so besteht, daß es, um aus seiner an sich gegebenen Einheit hervorzutreten, das Aeußere zur Gliederung bedarf, kann niemals als Kunstwerk erscheinen. Das an sich objektiv Gegebene muß in der Erkenntniß den subjektiven Unterschied erzeugen, und ist dann nicht mehr Gegenstand der Kunst. Einem Abstraktum steht kein Objekt gegenüber, in dem es verleiblicht werden könnte, sondern es ist selbst ein von der Leiblichkeit Abgezogenes, das nicht eine unmittelbare lebendige und belebende Kraft in sich hat, sondern als Resultat einer subjektiven Thätigkeit, nemlich der Thätl keit des Denkens, für sich besteht. Alles Unmittelbare aber k im Menschen nicht für sich bestehen. Wie jede Abstrakt außer den Grenzen der Kunst ist, so auch das blos F

und Individuelle. Das einzelne Ding kann von der Kunst nicht in seiner Einzelnheit und seinem Fürsichseyn ergriffen werden, denn die Kunst müßte dann nachahmend, und den Schein ohne Idee auffassend, zu Werke gehen, also aufhören, Kunst zu seyn. Ebenso ist Alles, was über aller sinnlichen Vorstellung steht, auch über der Kunst. Die Ewigkeit kann von keiner Kunst dargestellt werden. Wie aber endlich Idee und Vorstellung in ihrer bloßen Unmittelbarkeit außer der Kunst stehen, weil sie durch die Kunst vermittelt dargestellt werden sollen, so wird auch jede andere Verbindung beider, die auf dem Wege des Denkens und der Abstraktion gewonnen wurde, und bereits eine zusammengesetzte und abstrakte Bestimmung ist, nicht in den Bereich der Kunst gezogen werden können, ohne daß nicht die Darstellung den reinen Gegensatz hervorrufen müßte. Eine gerechte Handlung ist Vorwurf für das Denken und für das Können, aber beide Thätigkeiten werden das Entgegengesetzte aus dem einfachen Akte bilden. Das Denken wird das Abstraktum: „Gerechtigkeit" daraus abziehen, die Kunst wird in der bestimmten Handlung den einzelnen Moment der Entscheidung oder wahrnehmbaren Handlung ergreifen. Die Kunst kann das Handeln ausdrücken, das gerecht erscheint, aber nie das Abstraktum Gerechtigkeit. Was unmittelbar objektiv ist, wird im Menschen zum Abstraktum durch das Denken. Was unmittelbare Idee, subjektive Anschauung seyn könnte, ist dieß nur der Möglichkeit nach, und muß, um wirklich in dem Menschen und für ihn zu seyn, sogleich einen Leib erhalten, wenn es ein Bleibendes werden soll. Es muß daher auch jeder Anschauung eine leibliche Möglichkeit, ein an sich von einer höhern Macht gegebenes Gesetz des Stoffes entsprechen, damit die relative Macht des Geistes in ihm seine mögliche unmittelbare Anschauung mittelbar wirklich erfassen kann. Wo die Grenzen der äußern Möglichkeit aufhören, hört auch die Macht der innern, subjektiven Möglichkeit auf, und der Geist steht über das Gebiet der Endlichkeit nur ahnend, nie aber wirkend hinüber. Weil er aber die ganze Endlichkeit wirkend umfaßt, so ist er eben durch diese Macht über das Endliche des unendlichen Lebens- und Liebesgrundes gewiß. Wie nun der Aufschwung des

Geistes als wirkender durch die Gesetze der Endlichkeit bedingt ist, und nur das der Endlichkeit, und somit den Gesetzen des Stoffes überhaupt Angemessene in den Bereich der Kunst gezogen werden kann, so erhalten wir zugleich mit dieser ersten allgemeinen Bedingung der Darstellbarkeit der Idee im Stoffe noch zwei andere, die aus der Vergleichung dieses allgemeinen Gesetzes mit den vorausgehenden Theilungsgliedern der Kunstentwicklung hervorgehen.

§. 132. Darstellbarkeit der Idee in den besondern Gesetzen der Leiblichkeit.

Jedes Kunstwerk muß nach dieser Vergleichung nicht blos überhaupt den Gesetzen der Endlichkeit angemessen seyn, sondern diese Angemessenheit wird noch weiter bekräftigt durch die besondere Harmonie des darzustellenden Gefühls mit dem besondern Gesetz des Stoffes, und mit der nothwendigen Entwicklungsstufe jenes Gesetzes. Wie nicht jede geistige Erkenntniß für den Stoff geeignet ist, um in seinen Grenzen sich zu verleiblichen, so ist nicht jede der Leiblichkeit überhaupt zugängliche Anschauung des Geistes jedem Stoffe, oder vielmehr jedem Gesetze des Stoffes in gleicher Weise zugänglich. Jedes Reich der Kunst hat sein abgeschlossenes Gebiet, und was in dem einen dargestellt werden kann, das ist eben darum von dem andern Gebiete in der gleichen Auffassungsweise ausgeschlossen. Jeder Kunst gebührt ihre eigene Herrschaft, und ein Uebergriff von einem Gebiete ins andere ist vor dem ästhetischen Gewissen eben so unstatthaft, als ein Uebergriff in ein fremdes Gebiet auf dem Boden des Rechts. Zwei Künste sind als in der Zweizahl bestehende Mächte auch in dieser Hinsicht im Gegensatz. Der Gegensatz aber läßt nicht zu, daß jede in derselben Weise über denselben Gegenstand gebiete. Ein Gegenstand kann von zwei Künsten behandelt werden, aber in verschiedener Weise. Der Dichter kann den Frühling mit Worten, der Maler kann ihn mit Farben beschreiben. Aber der Maler wird gerade das, was der Dichter besingt, nicht ausdrücken können, und der Dichter das Malerische vernachlässigen. Ein beschreibendes Gedicht, das die Einzelnheiten der Frühlingsvorstellungen uns nach und nach vor Augen stellen will, wie Kleists Frühlingsgedicht, sündigt gegen das

Geist der Kunst. Was ich, wenigstens in der Phantasie, auf einmal überschauen und in dieser Ueberschauung zu einer geschlossenen Einheit vereinen kann, will ich nicht im trägen Nacheinander mir blos beschreiben lassen. Ein gesehener Baum ist schöner, als jeder beschriebene. Den Bäumen, Blumen, Quellen des Frühlings fehlt die relative Einheit, darum bin ich dem Maler verpflichtet, der sie so zu ordnen und im Lichte der subjektiven Empfindung hinzustellen vermag, daß sie einen einzigen Totaleindruck hervorrufen. Dagegen werde ich den Dichter preisen, der das mit dem Frühling in mir selbst neu erwachende Leben mit jenem Leben außer mir in Verbindung bringt, und in dieser Vergleichung den Werth der Empfindung durch Verdopplung steigert. Jede Kunst wird nur das darstellen, was in dem bestimmten Umkreis ihres Wirkens erschöpfend dargestellt werden kann. Was in der Leiblichkeit an sich als Grund jeder Bewegung und jeder Kraftäußerung des Geistes erscheint, kann die Plastik bilden; was aber im Reiche der Erscheinung seine Macht und seine Wirkung im Lichte vollzieht, wird der Maler sich aneignen müssen. Eine plastische Darstellung des Laokoon ist von einer gemalten, und diese von der des Dichters sehr verschieden. Der Plastiker kümmert sich nicht um den Priester und nicht um den Vater in Laokoon, er sieht blos den von Schlangen umwundenen männlich schönen Leib in dieser unter dem Biße sich windenden Stellung, und im Gegensatze zu den gleichzeitig in derselben Verstrickung sich wehrenden jugendlichen Körpern. Der Maler ist gleichgiltig gegen die priesterliche Stirnbinde und die prophetische Gabe des Priesters und den verderblichen Erfolg des Ereignisses sowie gegen den in den Herzen der Trojaner wiederhallenden Ruf des Sterbenden. Er blickt in das Gesicht, und malt den Schmerz des Mannes in dieser gräßlichen Todesgefahr, und den annoch hoffenden und kämpfenden Muth, er blickt in sein Auge, und findet es im innersten Vatergefühl schmerzhaft auf den in das gleiche Unglück hingerissenen Söhnen ruhend. Dagegen der Dichter faßt die Handlung in ihrer vorausgehenden und erfolgreichen historischen Bedeutung auf. Er schildert den Priester, den Warner des Volkes, der den Speer schleudert ins

verderbenbergende Roß, und dann als Opfer seines Muthes einer feindlichen, Troja verderbenden Macht zum Opfer fällt. Eine Vermengung der verschiedenen Gebiete der Kunst müßte nicht blos in diesem, sondern in jedem Falle die Wirkung, oder vielmehr die wirkende Macht der Kunst aufheben, und das Gehalt- und Gestaltlose erzeugen.

§. 133. Darstellbarkeit der Idee nach den besondern Gegensätzen des Stoffes.

Neben der einen durch die Unterscheidung der Künste bedingten Ausscheidung der darstellbaren Harmonie des Innern und Aeußern besteht nothwendig auch noch eine andere, die in der fortschreitenden Entwicklung der einzelnen Kunst begründet ist. Wenn nämlich der Stoff, weil an sich unterschieden, so auch verschieden rückwirkend auf die Kunst, und daher für die Möglichkeit der Darstellbarkeit eines Gegenstandes entscheidend ist, so ist diese Darstellbarkeit auch noch weiter durch jene Verschiedenheit des fügsamen Stoffes bedingt, die in diesem selbst als Gegensatz des möglichen und nothwendigen äußerlichen Gesetzes der Leiblichkeit eintreten muß, und erst in allmähliger und vermittelnder Ausgleichung überwunden werden kann. Was nun auf einer dieser Vermittlungsstufen von dem Stoffe erreicht werden kann, das bildet auch eine nothwendige Anforderung an die Kunst. Die künstlerische Darstellung, wenn sie einmal eine höhere Stufe der Ausgleichung zwischen den Gegensätzen des Stoffes oder der Idee mit dem Stoffe erreicht hat, kann nicht zu einer tiefern Stufe zurückkehren, ohne den Geist, der jene Stufenfolge als nothwendigen Uebergang erreichte, selbst zu verläugnen. Aus der romantischen oder germanischen Periode der Kunst ist eine Rückkehr in die plastische oder symbolische Kunstbildung ohne gleichmäßige Steigerung der vorausgehenden Periode unmöglich. Nachdem das romantisch-christliche Drama in der Poesie erschienen, und seinen Reichthum entfaltet hatte, mußte jede Appellation an die Gesetze des Aristoteles als blosse Nachahmung erscheinen. Das französische Epos konnte darum nie zur poetischen Höhe sich erschwingen, weil es, statt dem neuerstandenen Ge-

auch neue Formen zu leihen, denselben in die Fesseln der vergangenen Kunstform pressen wollte. Der Fortschritt in der Ueberwindung der herrschenden Gesetze ist nothwendig zur höchsten Entfaltung der aus den Gegensätzen zu erzeugenden Einheit, und ist dieser Fortschritt einmal gemacht, so ist er als ein wesentlicher und nothwendiger auch ein entscheidendes Criterium für die Leistungen der Kunst selbst. Als objektives Gesetz der Leistungen der Kunst muß also anerkannt, und zuerst in Untersuchung gezogen werden, ob ein gegebenes Kunstwerk dem Inhalte nach überhaupt sinnlich wahrnehmbar dargestellt werden könne; ob es in diesem Gesetze des Stoffes seine Eigenthümlichkeit entfalten könne, und endlich ob es der bestimmten Entwicklungsstufe des künstlerischen in diesem Stoffe bedingten Fortschrittes entspreche, und also wirklich im Bedürfnisse des stets durch die Ueberwindung der Aeußerlichkeit sich zum höchsten Ziele erheben wollenden Geistes liege. Ein Werk, dem diese Eigenschaften fehlen, wird nicht in der eigentlichsten Bedeutung den Namen eines wahren Kunstwerkes in Anspruch nehmen dürfen.

β. Zweites Criterium.

1. Die Subjektivität im Allgemeinen.

§. 134. Die Subjektivität als Nothwendigkeit entsprechend dem zweiten Denkgesetze.

Mit dem Criterium des in der Ausgleichung der im Stoffe zu überwindenden Gegensätze liegenden Fortschrittes ist bereits eine Uebertragung der objektiven Anforderung an die Kunst in die menschliche Subjektivität eingetreten. Der fortwachsende Fortschritt gab die Anwesenheit eines in dem sich stets vorwärts bewegenden Geiste liegenden subjektiven Grundes zu erkennen. An ein Kunstwerk muß aber auch nicht blos die Forderung gemacht werden, daß es der Objektivität entspreche, sondern auch, daß es ein subjektives Bedürfniß des menschlichen Geistes erfülle. Was nicht zur Entwicklung des menschlichen Geistes in der wesentlichen Entfaltung seiner Kräfte nothwendig ist, gehört auch nicht in das

Reich der Kunst im strengsten Sinne. Die Mittelmäßigkeit, sowie sie, statt der Macht des Geistes seine Ohnmacht beurkundet, kann den Geist, der zum Höchsten ringt, und dieses Streben nur im steten Fortschritte zu erreichen hoffen kann, nur von diesem Ziele abhalten, indem es den Geist an den Rückschritt oder an die Gleichgiltigkeit für das Höchste gewöhnt, und seine Sehnsucht ermüdet und zerstreut, statt sie zu befestigen und zu konzentriren. Ein Lobpreisen des Mittelmäßigen ist ein geistiger Verrath an der Kunst und an der Menschheit. Die Kunst ist ein Bedürfniß der Menschheit. Die volle Entwicklung der menschlichen Kräfte in ihrer wesentlichen Bestimmung ist eben so wenig denkbar ohne die Kunst, wie ohne die Wissenschaft. Ist aber die Kunst eine wesentliche Macht der menschlichen Entwicklung, so gehört auch nur das wesentlich mit dem Menschen Zusammenhängende zum Wesen der Kunst. Was ein Werk der Kunst seyn soll, muß eine Offenbarung einer wesentlichen und nothwendigen Durchgangsstufe des endlichen Grundes der menschlichen Natur zur freien und unsterblichen Persönlichkeit seyn. Die Nothwendigkeit der Kunst bedingt auch die Nothwendigkeit des Kunstwerks. Jedes Kunstwerk ist eine im Besondern sich offenbarende, einheitliche, geschlossene Wirkung des bildenden Geistes. Dieser Geist muß die Kunst suchen, weil sie ihm zur vollständigen Erfassung seines Wesens nothwendig ist. Er kann daher nur das zu dieser Offenbarung Wesentliche in der bildenden Kunst aussprechen wollen. Dieses Wesentliche aber muß er aussprechen, wenn er das Ziel der zeitlichen Entwicklung erreichen will. Nur dadurch ist ein Fortschritt der Menschheit in der Zeit und eine wirkliche historische Entwicklung denkbar, daß die Menschheit allmählig die Lösung der ihr gestellten Aufgabe vollbringt, und einem vorgesteckten Ziele entgegenreift. Ein solcher Fortschritt aber ist bedingt durch die Entfaltung der wesentlichen menschlichen Kräfte. Ohne Kunst und Wissenschaft ist die Menschheit nicht denkbar. Beide müssen daher in einem steten Fortschritt gedacht werden. Dieser Fortschritt kann nun freilich momentan zu- und abnehmen. Die Kunst wie die Wissenschaft scheint bisweilen gänzlich untergegangen zu seyn. Aber beide müssen immer

wieder erwachen, so lange nicht das höchste erreichbare Ziel ihrer Entwicklung wirklich erreicht ist. Jedes neue Erwachen der Kunst bedingt daher auch einen neuen innern Fortschritt in derselben, der vielleicht nicht in ihren Anfängen sichtbar ist, aber mit der Vollendung einer jeden Periode der Kunstentwicklung hervortritt. Wenn nun ein Kunstwerk nichts anders seyn kann, als eine wesentliche Offenbarung jener innern Entwicklung der Menschheit nach außen, so ist jedes Kunstwerk eine nothwendige Erscheinung der zeitlichen Entwicklung der Menschheit. Was wahrhaft ein Werk der Kunst ist, muß einmal produzirt werden, wenn die Menschheit ihre Aufgabe lösen soll. Jedes Kunstwerk ist ein wesentlicher Durchgangsmoment des Fortschrittes der Ausbildung menschlicher Kräfte zu ihrer Vollendung, und kann also im allgemeinen Entwicklungsgange der Menschheit nicht entbehrt werden. Alles Entbehrliche entbehrt ein wesentliches Criterium der Kunst. Hätte Raphael in seinen Madonnen nicht jene Tiefe und Herrlichkeit der Andacht, Demuth und Jungfräulichkeit darzustellen gewußt, die wir an seinen Werken bewundern, so hätte nothwendig ein anderer Künstler kommen müssen, um dieses zu wirken, oder die Zeit stünde noch, wo sie vor Raphael gestanden. Hätte Dante nicht die Theologie des Mittelalters in seinen Gesängen ausgesprochen, so wäre das Bewußtseyn niemals über jene Zeit hinausgekommen. Hätte Tasso nicht den Homer umgegossen zu einem romantisch-epischen Leben, so wäre die episch-historische Anschauung nie über die Plastizität des alten Roms und Griechenlands hinausgekommen. Jedes wahre Kunstwerk ist ein der Menschheit wesentlich nothwendiges Glied, und würde durch sein Nichtdaseyn eine Lücke in der Bildung des Menschengeschlechtes bedingen. Wie das erste Criterium der Kunst mit dem ersten Gesetze des Denkens, mit der Identität zusammenhängt, so steht dieses zweite in einfacher Analogie mit dem Gesetze der Hypothesis, mit der logischen Nothwendigkeit, nur mit dem Unterschiede, daß die logische Möglichkeit aus der Subjektivität und die Nothwendigkeit aus der Objektivität, dagegen die künstlerische Möglichkeit aus der

Objektivität, ihre **Nothwendigkeit** aus der **Subjektivität** hervorgeht. Diese **Nothwendigkeit als zweites Criterium** eines jeden wahren **Kunstwerks** bedingt aber, wie jenes erste Criterium der Möglichkeit, abermals eine mehrfache Bestimmung der Art, in der die Subjektivität in jedem Kunstwerke sich offenbaren muß.

2. Die besondern Relationen der subjektiven Nothwendigkeit in der Kunst.

§. 135. Die Allgemeinheit.

Was menschlich und subjektiv **nothwendig** ist, und der zeitlichen Entwicklung der Menschheit zu einem nothwendigen Durchgangspunkte dienen muß, ist auch **allgemein** menschlich. Jedes Kunstwerk muß mit dem allgemein menschlichen Gefühle in einem wesentlichen Zusammenhange stehen, und jedem Menschen seiner geistigen und natürlichen Anlage nach entsprechen können. Was nicht Allen gefallen kann, sondern nur mit gewissen individuellen Gewohnheiten, Ansichten und Vorurtheilen zusammenhängt, gefällt nicht allgemein, weil es nicht den Menschen in seiner wesentlichen Beschaffenheit, sondern nur den individuell Verbildeten gefallen kann. Was Werk der Kunst ist, muß für **alle Menschen** und **zu allen Zeiten** einen **bleibenden Werth** haben. Es kann daher die Nachahmung und die Manier in der Kunst wohl eine Zeit lang den Beifall der Menschen sich erringen, aber nicht für immer. Der momentane Beifall ist daher auch kein Zeichen der wahren Kunst, sondern vielmehr eher ihres Gegentheils, weil er nicht aus dem allgemein menschlichen Bedürfnisse hervorgeht. Was von der wahren Kunst einmal gewirkt worden ist, hat Bedeutung für alle Menschen und alle Zeiten. Jeder Mensch findet sich in seiner natürlichen Anlage im ächten Kunstwerk. Auch soll der Einzelne im Kunstwerk nicht sein Individuum, sondern die Menschheit und das allgemein menschliche Gefühl suchen wollen. Nur dadurch vermag der Mensch sein **eignes Leben** zum **allgemeinen zu erweitern**, ohne dadurch seine Persönlichkeit und die Einheit zu verlieren, und sein Wesen zu vernichten.

mephistophetische Verzweiflung der jüngsten Poesie gemeint hatte. Aus jener Allgemeinheit geht die höhere Einheit hervor. Die Hervorbringungen der Kunst sind alle aus dem Grunde des allgemein menschlichen Bedürfnisses hervorgewachsen. Weil sie aber alle aus demselben Grunde hervorgehen, bedingen sie die höhere Einheit wieder in ihrer Vollendung in sich. Diese Einheit geht aber gerade daraus hervor, daß alle aus dem gleichen Grunde als verschiedene Zweige desselben gemeinschaftlichen Lebensbaumes gewachsen sind. Die Allgemeinheit macht diese Verschiedenheit, die Mannigfältigkeit und die Vergleichung möglich, denn nur das auf demselben gemeinschaftlichen Grunde Entgegengesetzte läßt eine wirkliche Unterscheidung und Einheit zu. Diese Verschiedenheit, die in jene Allgemeinheit nothwendig eingetragen werden muß, ist wieder eine doppelte, bedingt durch das Nacheinander und Nebeneinander der menschlichen Entwicklung.

§. 136. Die Nationalität.

Indem die Menschheit in die zeitliche Entwicklung eingetreten ist, hat sie dadurch zugleich, die Concentricität aufgebend, in die räumliche peripherische Bewegung sich auseinanderbegeben. Je nachdem nun die menschliche Potentialität in eine dieser Richtungen sich hinausgewendet, ist ihr dadurch eine besondere Beschränkung der Allgemeinheit zugewachsen, in der sie allein noch das Allgemeine nachzubilden vermochte. Es steht deßwegen die nationale und die zeitliche Entwicklung des Menschengeschlechtes an der Spitze dieses Gegensatzes. Die Gesänge Homers haben allerdings Bedeutung für das ganze Menschengeschlecht. Die Grundzüge der Menschennatur bleiben sich immer gleich. Kein Mensch, der mit Festigkeit und Klugheit sein Vaterland und seine wahre Heimat erreichen will, kann den Schicksalen und Gefahren, die Ulysses überstanden, entgehen; jedem droht der Untergang von der Rohheit der Lästrygonen, oder der einäugigen Barbarei des Cyklopen, von der lotuskauenden Trägheit, der circäischen sinnlichen Lust oder der schmachtenden Sentimentalität einer Calypso, und jeder wird am Ende schlafend in's ungekannte Vaterland getragen. Aber

was allgemein menschlich aus seinen Gesängen spricht, das hat er in der Vorstellungsweise seiner Nationalität geschildert, und je mehr er ein vollendeter Grieche war, um so mehr war er mächtig, im Besondern das Allgemeine zu schildern. Jede Nation hat ihre bestimmte Aufgabe in der Entwicklung des menschlichen Lebens. Diese erfüllend erfüllt sie zugleich die allgemeine Aufgabe der rein menschlichen Entwicklungsgeschichte. In jedem Kunstwerke kann das Allgemeine nur aus dem Besondern erkannt werden. Das allgemein Menschliche kann überhaupt nicht für sich offenbar werden. Alles Allgemeine wird nur erkannt, insoferne es Grundlage des Besondern ist. In der Schätzung eines Kunstwerkes muß also der nationale Standpunkt von dem ihm zu Grunde liegenden allgemein menschlichen wohl unterschieden werden, denn gerade in dieser Unterscheidung wird die Allgemeinheit erkannt. Das Nationale bildet sofort den Unterscheidungs- und Einigungspunkt. Durch die Unterscheidung des Nationalen wird der Gegensatz mit dem Allgemeinen, und daher auch die Forderung eines neuen Gegensatzes erfaßt, der dem ersten zur Ausgleichung dienen soll. Dieser zweite Gegensatz, der die gleiche Allgemeinheit in entgegengesetzter Weise kund gibt, fordert aber zur vollkommenen Ausgleichung und qualitativen Bestimmtheit beider zu einander und zu dem Allgemeinen einen dritten, der, indem er beide aus- und einschließt, die Disjunktion in der Conjunktion vollendet, und das Allgemeine erschöpft in seiner Einheit mit den beiden andern. Zu der nationalen Entwicklung der Kunst tritt also nothwendig die zeitliche hinzu. Ist es möglich, daß jene beiden ersten Gegensätze, nur durch das Nebeneinander der Nationalität geschieden, sich gleichzeitig entwickeln, so ist es dagegen unmöglich, daß auch das dritte einheitliche Disjunktionsglied gleichzeitig mit den beiden andern sich entwickle. Jener ausschließende Gegensatz muß zuerst vorhanden seyn, damit der einschließende einheitliche entstehen kann. Eine zeitliche Entwicklung des in der Allgemeinheit nothwendigen Gegensatzes zur Vollendung der Totalität ist daher in der Kunst eben so nothwendig, wie in der Wissenschaft, in welcher gleichfalls nur aus der Einheit der Gegen

die Allgemeinheit hervorgehen kann. So muß in der Kunst aus der Allgemeinheit an sich der Gegensatz, und aus den Gegensätzen die vollendete Einheit hervorgehen. Beide entgegengesetzte Bewegungen müssen aber in dem ächten Kunstwerk in Betrachtung gezogen werden. Keine Nationalität kann in einer andern ganz wiederholt werden. Mit der Verschiedenheit der Nationalität ist auch die Verschiedenheit der Kunst bedingt. Das bloße Nachahmen einer andern Nation führt zur Ohnmacht, und erzeugt nicht das Nothwendige, sondern das rein Ueberflüßige, so wie es nicht aus dem nothwendigen Drange der Nation, nach der ihr möglichen höchsten Darstellung des Allgemeinen in ihrer Eigenthümlichkeit hervorgegangen ist. Ein knechtisches Binden an die Regeln des griechischen Drama's mußte daher die französische Dramatik der künstlerischen Bedeutung entkleiden. Sollte ihr Drama ganz das werden, was das griechische war, so war es der Menschheit überflüssig. Sollte es etwas für sich Bestehendes, selbstständig Fortschreitendes werden, so mußte es in der eigenen Sprache, Bildung, Philosophie und Religion, im Gegensatze mit dem schon Dagewesenen, aber im coordinirten, und auf demselben allgemeinen Grunde sich erbauenden Gegensatze construirt werden.

§. 137. Die Individualität.

Nach dem Zusammenhange der Nationalität mit dem allgemein Menschlichen muß ihr besonderer Werth gemessen werden. Das Maaß des Nationalen in künstlerischer Bildung ist aber wieder aus der Allgemeinheit der Nation hervorbrechend in das Individuum eingetreten. Es ist der Künstler, der die produktive Kraft in seiner Persönlichkeit konzentrirt. Diese konzentrirte Kraft wird nun eben so von der Allgemeinheit der Nation getragen, wie diese getragen wird von der Allgemeinheit der menschlichen Potenz. Der Künstler ist der persönliche Einheitspunkt der in der Anlage der Nationalität zerstreuten Kräfte. In ihm konzentriren sich die einzelnen Strahlen der allgemeinen Kräfte. Er geht unmittelbar aus dem Leben der Nation hervor, und erhebt sie auf die höchste Stufe ihrer produktiven Vollendung, so wie er

seinerseits von ihr zu dieser Stufe emporgetragen wird. In ihm hängt die Besonderheit der einzelnen Kräfte mit der Allgemeinheit der menschlichen Entwicklung zusammen. Es hängt sich somit an die Persönlichkeit eine neue Bestimmtheit. Das Allgemeine erscheint nicht blos als das national und zeitlich Besondere, sondern auch noch als das persönlich Eigenthümliche. Kein Mensch wird als für sich bestehende Persönlichkeit seine Eigenthümlichkeit ganz verläugnen können. So tritt zu dem National-Eigenthümlichen im besondern Kunstwerk auch noch das persönlich Eigenthümliche hinzu. Das Allerallgemeinste erscheint somit auf einmal als das Allerbesonderste. Allein dieses Besondere ist nur dadurch ein Kunstwerk, daß es jene doppelte Allgemeinheit in seiner Besonderheit ausspricht. Der Künstler entsteht nur dann, wenn in einer einzelnen Menschenbrust die allgemeine Empfänglichkeit für das rein Menschliche sich im möglichst hohen Grade konzentrirt findet. So wie nur jene Nationalitäten mit der Kunst unmittelbar und in hohem Grade vertraut werden, in denen ein nothwendiges Element der allgemeinen Entwicklung des Menschengeschlechtes sich findet: so sind nur jene Menschen Künstler, in denen die Persönlichkeit ihrer Individualität in dem allgemeinen Gefühl der in der Zeit und Nationalität zu einer bestimmten Stufe des Fortschrittes entwickelten Menschheit wiedertönt. Jedes Kunstwerk wird daher mit dem Allgemeinen das zeitlich Bestimmte und das national Unterschiedene, und mit diesem das persönlich Charakteristische verbinden, aber durch jede dieser Bedingungen wird die vorausgehende hindurchblicken, und eine in der andern erscheinen. Dadurch, daß diese dreifache Bestimmung in konzentrischen Linien sich entwickelt, entsteht die durchsichtig krystallinische Beschaffenheit des ächten Kunstwerks. Jedes wahre Kunstwerk erscheint daher, weil von der Persönlichkeit bestimmt, als ein für sich Bestehendes, Originelles und Neues, weil es nur von Einem auf seine charakteristische Weise gebildet worden. Aber in dieser Neuheit des Kunstwerks liegt auch seine Nothwendigkeit, und in der Nothwendigkeit seine allgemeine Bedeutung. Was nicht originell und neu ist, muß als überflüßige Zuthat in der allgemeinen Entwicklung betrachtet werden,

welche den Fortschritt der ganzen Bewegung nur aufhält, statt ihn zu befördern. Nur was noch nie dagewesen ist, kann einen wirklichen Fortschritt bilden. Nur das Originelle ist nothwendig. Die wahre Originalität besteht daher auch in dieser Nothwendigkeit. Alles Originale trägt den Stempel des Eigenthümlichen und Charakteristischen an sich. Alles Eigenthümliche ist aber nur dann originell, wenn es in der Eigenthümlichkeit die Allgemeinheit offenbart. Bizarr und verschieden zu seyn von jedem andern Menschen ist keine Kunst. Aber in der Verschiedenheit zugleich die allgemeine menschliche Kraft zur Schau zu tragen, darin liegt die zur Kunst gehörige Originalität. Der originelle Künstler muß darstellen, was keiner dargestellt hat, aber auch was keiner darstellen kann, und was doch einmal dargestellt werden mußte. Seine Einzigkeit besteht in seiner Allgemeinheit, in seiner Bedeutung für alle Zeiten und alle Menschen. Das wahre Kunstwerk enthält also drei subjektive Bedeutungen in einer unzertrennlichen Einheit: das allgemein Menschliche, das zeitlich und national Besondere, und das persönlich Charakteristische. Jedes für sich negirt die Kunst. Nur in der Einheit aller Dreien kann ein wahres Werk der Kunst gebildet seyn. Die subjektive Einheit des Könnens enthält also, wie die objektive Harmonie, drei besondere Criterien, die in einer Einheit verbunden seyn, und eben so aus der subjektiven Nothwendigkeit des Kunstwerkes hervorgehen müssen, wie die ersten Criterien aus der objektiven Möglichkeit sich ableiten.

γ. Drittes Criterium. Die Subjektobjektivität.

1. Die Subjektobjektivität des Kunstwerks als Wirklichkeit überhaupt.

§. 138. Die Wirklichkeit des Kunstwerks in ihrem Verhältniß zum dritten Denkgesetz.

Mit den beiden Einheiten der objektiven Möglichkeit und subjektiven Nothwendigkeit des einzelnen Kunstwerks ist der Begriff der Wechselwirkung des obschwebenden Gegensatzes zwischen Sub-

jektivität und Objektivität noch keineswegs vollständig gelöst. Ueber der blossen objektiven Möglichkeit und subjektiven Nothwendigkeit steht die Wirklichkeit der Harmonie jenes Gegensatzes, die aus der Verbindung beider hervorgeht. Eine nothwendige Harmonie zwischen Subjekt und Objekt in der Kunst setzt eine mögliche voraus, und dient mit dieser selbst wieder der wirklichen Harmonie zur Voraussetzung. Das dritte Criterium der Kunst entspricht dem dritten Denkgesetze, der Wirklichkeit. Die Wirklichkeit des Gedankens ist ausgesprochen mit der in dem Subjekte gegebenen Einheit der Disjunktionsglieder des Prädikates. Aus der Disjunktion geht die Einheit nothwendig hervor. Da, wo die Allgemeinheit des Subjektes in den prädikativen Unterschied sich aufgelöst, und diesen Unterschied wieder unter die nächsthöhere Einheit zusammengefaßt hat, entsteht die wirkliche Einheit, die wirkliche Feststellung und begriffene Gewißheit des Gedankens. In derselben Weise muß in jedem Kunstwerke, welches auch wirkliche Einheit eines subjektiv Gegebenen mit einem objektiv Genommenen ist, aus dem bestimmt ausgesprochenen Gegensatze die bestimmte, wirkliche Einheit erzielt werden. Kein Kunstwerk ist denkbar, außer als ein in sich geschlossenes Ganzes. Jedes geschlossene Ganze muß aber nothwendig aus Theilen bestehen, die in einer alle Theile beherrschenden Einheit mit inbegriffen, und dadurch zu einem gemeinschaftlichen Ganzen vereinigt sind. Theile aber sind nicht möglich ohne Gegensatz. Die Unterordnung der Gegensätze unter einander bedingt die Unterordnung unter die Einheit. Gegensätze, die zu einer Einheit gehören, müssen aber diese Einheit auch erschöpfend darstellen, wenn sie ein Ganzes bilden sollen. Die in dem Kunstwerk geeinigten Gegensätze müssen koordinirte und die Einheit erschöpfende Gegensätze seyn. Jedes Kunstwerk muß aus den möglichen Gegensätzen, die der subjektiven und objektiven Bedeutung, die es erfüllen soll, entsprechen, sich zusammensetzen, und dieselben zu einer wirklichen Einheit verbinden. Diese Einheit kann wieder in dreifacher Potenz betrachtet werden. Zuerst erscheint sie als vorherrschend objektive, im Kreise der Leiblichkeit jedes Kunstwerkes wahrnehmbare Einheit. Ueber der sichtbaren Einh

erbaut sich dann die *unsichtbare* subjektive Einheit des bildenden Geistes in der darzustellenden Idee des Ganzen. Drittens steht über beiden die *wirkliche* Einheit der *Verbindung* der *äußern* Einheit mit der *innern* als vollendete Wirklichkeit des Kunstwerks.

2. Die besondern Relationen der subjektiv-objektiven Wirklichkeit.

I. Erste Relation. Die äußerliche Einheit.

§. 139. Die Einheit im Gegensatze.

Die sichtbare oder sinnlich wahrnehmbare Einheit ist die erste Bedingung des Daseyns einer wirklichen Einheit. Soll eine solche vorhanden seyn, so muß sie in der Kunst nothwendig sich äußerlich offenbaren können; denn das Wesen der Kunst besteht in der Macht, das innerlich Gegebene äußerlich darzustellen. Jede Hervorbringung des Geistes, die einen darstellbaren Stoff zur Verleiblichung der Idee sich gewählt, setzt eine innere geistige Einheit der Anschauung *vor* sich, und also eine äußere Einheit des hervorgebrachten Werkes *nach* sich. Jede Einheit fordert den Gegensatz und die Lösung desselben. Jedes Kunstwerk besteht daher in seiner äußerlichen Erscheinung aus drei Hauptgliedern, die nach der Beschaffenheit des Stoffes sich entweder in dem Nacheinander, oder in dem Nebeneinander ihrer Stellung zu einander offenbaren. Ein Anfang bedingt nothwendig einen Schluß, zwischen welche eine einigende Mitte sich verbindend hineinlegt. Anfang und Schluß müssen aber als Gegensätze bestimmt von einander unterschieden seyn, und können nicht an sich, sondern nur in einem Dritten, in der beide vereinigenden Mitte, zusammentreffen. Gerade daran aber findet jede Empfindung den Reiz ihres Wohlgefallens, daß das scheinbar Widersprechende zu einem Ganzen sich verbindet. Durch die Einheit in der Objektivität muß das Kunstwerk sich lostrennen von den Objekten überhaupt, muß als von der Kunst gebildetes Werk erscheinen. Dieser Versuch des für sich Bestehens bedingt daher nothwendig auch einen für sich bestehenden Anfang, und mit diesem jene dreifache Gliederung von Anfang, Mittel und Ende. Jeder Anfang setzt aber den Gegensatz in sich, und ehe man des Anfangs gewiß

seyn kann, muß man erst des Gegensatzes gewiß werden. Weil aber kein Gegensatz für sich bestehen kann, so muß auch der dritte Gegensatz, welcher beide aus- und einschließt, mit den beiden andern ausschließenden Gegensätzen sich offenbaren. Indem aber diese Gegensätze stets als konjunktive einander gegenseitig kompliren, erschöpfen sie zugleich die Einheit, und bilden eine geschlossene Totalität. Das erste was am Kunstwerk sichtbar wahrgenommen werden muß, ist somit der äußere Gegensatz in dem die Totalität der Möglichkeit nach enthalten ist.

§. 140. Die Totalität der Gegensätze in der äußern Einheit.

Ein Kunstwerk muß als ein in sich geschlossenes Ganzes Alles, was von der auszusprechenden Idee wesentlich bedingt ist, wirklich aussprechen. Es kann keiner von jenen Gegensätzen, welche als Arten die Gattung aussprechen, fehlen, ohne Aufhebung der Totalität. Aus der Vergleichung der sichtbaren Gegensätze muß die Idee ermittelt werden können, die der Künstler aussprechen wollte. In einem Kunstwerke darf also nichts fehlen, was zum vollen Ausdruck der darzustellenden Idee wesentlich gehört. Ob aber nichts fehlt, kann nur daraus beurtheilt werden, daß die in der Idee liegenden Gegensätze der Leiblichkeit einander vollkommen äquivalent gehalten sind, sich aus- und einschließen. Es darf daher in einem Kunstwerk durchaus kein Mangel irgend eines Gliedes fühlbar werden, das zur Erklärung des Ganzen gehört. Eben so wenig aber darf irgend etwas Ueberflüssiges oder Zufälliges vorhanden seyn, was, ohne den Eindruck des Ganzen zu schwächen, auch hätte wegbleiben können. Solche Lückenbüßer sind weder in der Wissenschaft, noch in der Kunst zuläßig und offenbaren nur den Mangel der geistigen Kraft. Nur wenn der Künstler das wesentlich zum Ganzen Gehörige nicht kennt und nicht fühlt, wird er sich genöthigt sehen, die durch diesen innern Mangel entstehende äußere Leere mit unnöthigen Zusätzen auszufüllen. Alles Ueberflüssige und Zufällige aber ist eben so sehr ein Zeichen der geistigen Schwäche, als des Unverstandes. Der Zufall ist ohnmächtig und unsinnig zugleich. In einem Werk, von welchem

Alles Ueberflüssige ausgeschlossen wird, kann allein das Wesentliche erschöpfend dargestellt, und dadurch die Totalität erzielt werden.

§. 141. Die Einheit als äußere Ordnung und Unterordnung der Gegensätze in einem äußerlich bestimmbaren Einheitspunkte.

In der Totalität ist auch die Einheit schon gegeben. Nur da, wo alle wesentlichen Gegensätze vorhanden und ausgebildet sind, kann eine Ausgleichung und Einheit stattfinden. In jeder künstlerisch vermittelten Totalität wird ein sichtbarer Mittelpunkt, der alle Theile aus sich hervorgehen läßt, hervortreten. In ihm sammeln sich alle Theile in ihren bestimmten Verhältnissen zu einander. Durch ihn ist die Ordnung des Ganzen bedingt. Durch den sichtbaren oder wahrnehmbaren Mittelpunkt ist die Einheit der Empfindung klar geworden, und Theile und Unterordnung derselben bestehen in einer bestimmt ausgesprochenen Einheit. Durch die bestimmt hervortretende Mitte wird der Gegensatz und die Ordnung des Ganzen bestimmt. Jedes geistige Werk ist aber auch ein einheitliches, die möglichen und nothwendigen Gegensätze in der Wirklichkeit ausgleichendes und versöhnendes, also in sich harmonisches und geordnetes Werk. Die Ordnung bedingt die Verschiedenheit und Einheit, bedingt das Fürsichseynkönnen des Kunstwerks.

II. Zweite Relation. Innere Einheit.

§. 142. Idealität.

Wenn aus der Einheit, Totalität und Ordnung jedes Kunstwerkes das Fürsichseynkönnen desselben, und somit seine höhere Wirklichkeit hervorgeht, so ist damit nur die Ablösung des Kunstwerks in seinem objektiven Bestehen von jedem andern objektiven Fürsichseyn gegeben, aber noch nicht die Wirklichkeit der Kunst, oder die Macht des subjektiven Geistes über das bestehende Werk. Das Kunstwerk ist ein für sich bestehendes, in sich vollendetes Werk, weil es äußere Einheit, Mannigfaltigkeit und Ordnung in sich beschließt. Zum Kunstwerk gehört daher wesentlich auch noch das Vorhandenseyn einer innern Einheit, die jene äußere Einheit

aus sich hervorgehen läßt. Nur dadurch kann ein Kunstwerk ein wirklich für sich bestehendes Werk seyn, daß es der in sich einheitliche Ausdruck eines einfachen Gedankens ist. Ohne innere Einheit ist eine äußere nicht möglich. Der Geist muß *seiner selbst mächtig seyn*, bevor er *eines Aeußern* mächtig ist. Der Zweifel muß von der bildenden Macht des Geistes ausgeschlossen bleiben. Diese innere Gewißheit füllt das von der übrigen Aeußerlichkeit losgetrennte Werk mit geistigem Inhalt aus. Das Kunstwerk besteht daher nicht blos in der einheitlichen vollendeten Form, sondern aus der Form muß nothwendig der Geist reden. Die Form kann nicht um ihrer selbst willen vorhanden seyn, sondern ist blos möglich in einem Andern, welchem sie zur Offenbarung nothwendig ist. Darum aber weil der sich offenbaren wollende Geist der geordneten Form nothwendig bedarf, ist sie noch nicht dieser selbst. Weil aber der Geist nothwendig der Aeußerlichkeit bedarf, so muß er auch wesentlich sie durchdringen, und das ihm Fremde und mit ihm Unvereinbare davon ausscheiden. Obwohl also der Stoff als nothwendiges Vehikel des Geistes erscheint, darf er doch nicht irgendwie als herrschende, sondern nur als *nothwendige*, und darum *dienende Basis* erscheinen, der nicht um seiner selbst, sondern um eines Andern willen ist, und *nichts aus sich*, sondern *alles* nur *in einem Andern* ist. Stoff und Geist treten daher allerdings einander entgegen, aber dieser Gegensatz soll nur dazu dienen, um die innere Einheit beider zu offenbaren. Ein äußerlicher Mittelpunkt lehrt uns daher in einem Kunstwerk allerdings auch einen innern suchen, aber er ist nicht an sich der innere, sondern nur der Zeuge von dem Vorhandenseyn eines solchen. Das erste, was wir an einem Kunstwerk suchen, ist seine äußere Einheit. Diese ist aber im Gegensatze mit der innern, und bedingt dadurch eine zweite Ausgleichung. Es darf und muß daher sichtbar werden, daß die Idee nur durch den Stoff und sein Gesetz *so* dargestellt werden kann *wie* sie dargestellt ist, aber in der Darstellung darf keiner von beiden Gegensätzen für sich hervortreten, sondern nur in dem andern bestehen. Wollte der Geist di

lichkeit vernachläßigen, so würde jene geniale Ungebundenheit und Zerrissenheit entstehen, die alles seyn kann, aber kein wirkliches Kunstwerk ist, weil sie der wesentlichen Bedingung ihrer Offenbarung nicht achtet. Dagegen entsteht im zweiten Falle der Ueberwiegenheit des Stoffes jene Schwerfälligkeit der Erscheinung, die bei aller erkünstelten Einheit und Ordnung doch den Mangel der schöpferischen Kraft beurkundet. Die wahre Kunst wird mit den einfachsten Mitteln den höchsten Zweck auf die leichteste Weise erreichen. Es gehört also zum ächten Kunstwerk wesentlich die Ausgleichung jenes innern und äußern Gegensatzes, der das höchste, was sich in einem bestimmten Kreise der Objektivität erreichen läßt, wirklich erreicht. Ein Zurückbleiben hinter der durch den Stoff bedingten Möglichkeit ist ein offenbares Zeichen der geistigen Ohnmacht. Wenn der Stoff einer höhern Einigung mit der Idee fähig ist, und der bildende Künstler strebt nicht darnach, so fehlt es ihm an der Innerlichkeit, und folglich an der Befähigung zum Künstler überhaupt. Strebt er aber darnach, und kann es nicht erreichen, so fehlt es ihm an der geistigen Macht über den Stoff, und er ist unfähig, ein wirkliches Kunstwerk hervorzubringen.

§. 143. Einfachheit.

Mit der einen Forderung, in einer gegebenen objektiven Möglichkeit das höchste erreichbare Ziel und damit den höchsten möglichen Eindruck hervorzubringen, ist auch schon die zweite gegeben, dieses Ziel in der Uebermacht des Geistes über den Stoff, also mit dem wenigst fühlbaren Einfluß des Stoffes, mit den einfachsten Mitteln zu erreichen. Diese zweite Forderung ist in der ersten schon nothwendig enthalten. Jede Hinzufügung eines Umstandes, der nicht ganz und unumgänglich nothwendig ist, muß den Eindruck schwächen. Die Kunst wird um so mehr sich in ihrer innern Macht offenbaren, je geringer die Mittel sind, die sie bedarf. Jeder überflüßige Aufwand von Kraft erzeugt schwulstige Aufgeblasenheit, und schwächt eben dadurch die eigentliche Kraft. Wenn ich in einem gegebenen Stoff das Höchste erreichen soll, so

ist dieser Stoff auch das einfachste, und darum auch zweckmäßigste Mittel zu jenem Ziel. Füge ich noch etwas hinzu, so habe ich die Offenbarung des höchsten Zieles mittels des Gegebenen geschwächt. Diese Einfachheit der Darstellung ist es denn auch was man schon lange unter dem Ausdruck „Natürlichkeit" verstanden hat. Dadurch aber, daß man diesem Worte nicht die gehörige Schranke angewiesen hat, sind viele Mißverständnisse und falsche Kunsturtheile entstanden. Natürlich ist in der Kunst dasjenige, was mittels der in der Natur gegebenen objektiven Gesetze von dem bildenden Geiste erreicht und dargestellt werden kann. Die falsche Naturähnlichkeit, die von der Kunst das Aufgeben der Idee fodert, und nur das gelten lassen will, was sich ohne Kunst in der sogenannten Natur, d. h. in der sinnlichen Erscheinungswelt wiederfindet, die von der Kunst bloße Nachahmung, sogenannte Naturtreuheit fodert, und die auf die Kunst, welche ihre eigene Natur, d. h. ihren selbstständigen innern Erscheinungsgrund hat, angewendet, eigentlich Unnatur ist, wird dadurch eben so vermieden, als jene entgegengesetzte Unnatur, die mit Ueberladung und Brechung der einfachen Gesetze und Gegensätze mit unnöthigem Aufwand von Zierrathen, die innere Ideenarmuth zu verdecken suchen muß. Was im Kunstwerk ist, muß zu ihm wesentlich und nothwendig gehören. Die natürlichste Darstellung ist diejenige, die das möglichst Innerste und Höchste, was durch die geistige Natur des Menschen gefordert wird, mit dem Einfachsten, was die äußere Natur der Erscheinung darbietet, auf die leichteste und ungezwungenste Weise vereinigt. Der Zwang, die Ueberladung mit Aeußerlichkeit und die Armuth der Idee sind unnatürlich in der Kunst.

§. 144. Leichtigkeit.

Mit der größtmöglichsten Tiefe des Gedankens und der höchsten Einfachheit der Mittel, als den beiden auszugleichenden Gegensätzen muß sich als verbindende Mitte die höchste Leichtigkeit der Darstellung, die mit jenen Gegensätzen ohne
verbunden ist, vereinigen. Diese Leichtigkeit ist die
der höchsten innerlichen Einheit und der äußersten

Das Licht leuchtet durch die Finsterniß. Das einfache, klare Auge muß eine Unendlichkeit von Gefühlen verkünden, dann wirkt es beruhigend und versöhnend, und doch erhebend auf das Gemüth. So fromm und ruhig strahlend gießt es die Kraft der darin herrschenden persönlichen Einheit aus dem Borne eines im Hintergrund schlummernden unendlichen Lebens aus sich hervor, dessen Reichthum Niemand zu erschöpfen vermag, und dessen Wirkungen doch alle, so unendlich sie erscheinen mögen, durch das gleiche klare Bewußtseyn des innewohnenden Geistes beherrscht erscheinen. Alles höchste Schöne ist ein Unendliches im Kleide der Endlichkeit. Wenn der schwebende Leib in seiner ebenmäßigen Form im Tanze sich schwingt, erscheint er mit jedem Moment als ein anderer. Aber jeder Moment ist der wirkliche Anfang einer unendlichen Reihe von neuen möglichen Entwicklungen. Die Wirklichkeit in ihrer bestimmten Gegenwart schließt eine unendliche Reihe von Möglichkeiten in sich, und ist dadurch vergeistigt. Die wahre Schönheit ist daher ein sichtbares Geheimniß, ein offenkundiges Räthsel, und muß sich aussprechen in Verhältnissen, die das Einfache und Unendliche mit einander verbinden. So ist der menschliche Leib ein Vorbild aller schönen Formen, weil er auf dem Grund der Einheit in der Siebenzahl auferbaut ist, und so mit dem an sich Einfachen das Unauflösliche und Unendliche der möglichen Verhältnisse verbindet. Es muß uns daher in der Kunst das unendlich Ferne nahe treten, und durch seine Nähe uns in jene Ferne ziehen, und das Spiel der Kräfte als Quelle des Lebens uns entgegenströmen, die zwar an sich einfach doch unerschöpflich und darum immer frisch und erfrischend quillt. Die Schönheit als Einheit des Einfachen mit dem Unendlichen ist daher einer dreifachen Unterscheidung fähig. Als erster Grad der wirklichen in der Kunst offenbar gewordenen Schönheit ist die aus dem Allgemeinen hervortretende, die Gegensätze versöhnende Einheit zu betrachten. Aus der Unzahl der objektiven Unterscheidungen und Wirkungen tritt in der Einheit und Ordnung die bestimmte Schönheit hervor. Die Wirkungen der Natur, die einander erzeugen und wieder verschlingen, schlagen wie die aufgeregten Wellen des

Meeres an die Ufer der Subjektivität, und erzeugen hier jenen gekräuselten durch lauter Einzelnheiten unterbrochenen Schaum, aus dessen Farbenschimmer die Göttinn der Schönheit auftaucht. Die steten auf einander folgenden Wirkungen des Naturlebens erzeugen im Spiegel des einfachen, subjektiv wahrnehmenden Geistes ein in sich geschlossenes Werk, und die von ihm an diesem Andern festgehaltene Gestalt ist die sichtbare irdische Schönheit, ist die holdlächelnde Aphrodite des Griechen.

§. 146. Die Anmuth.

Wie die Schönheit als mythische Göttin der sichtbaren Einheit des Entgegengesetzten bezaubert, weil der weiche Mund dem schalkhaften Auge, die träumende Stirne dem lächelnden Grübchen der Wange widerspricht, um über diesen Widerspruch einen unsichtbaren geheimnißvollen innern Reiz auszugießen, und der bloße Ernst der Minerva und die reine Hoheit der Juno nie den Preis der Schönheit erringen, ohne jenen süßen Zauber des Lächelns, ohne jenen leisen Widerspruch zwischen Keckheit und Hingebung, zwischen äußerm Ebenmaaß der Theile und innerm Bewußtseyn desselben, so schweben nothwendig um jene sichtbare Einheit des Mannigfaltigen die beweglichen Grazien der Anmuth. Ueber die Regelmäßigkeit der Form muß der freundliche Zauber der subjektiven Beweglichkeit ausgegossen seyn. Mit der Einheit muß die Möglichkeit des Geheimnisses des steten Wechseltanzes der Horen und Grazien sich vermählen, damit die Schönheit bleibe und ansprechе. Schönheit ohne Anmuth hört auf, sie selbst zu seyn, und wird zur steifen unbeweglichen Regelmäßigkeit. Mit der einfachen Schönheit ist die tanzende Dreizahl der Bewegung nothwendig geeinigt, um sie nie als dieselbe, und eben dadurch stets als die gleiche erscheinen zu lassen. Alle Bewegung ist in der einfachen Entgegensetzung und Ausgleichung beschrieben, und die Anmuth bei der Schönheit daher auch mit dieser Dreizahl aller möglichen Bewegungen umschrieben. Diese Bewegung, die mit der einfachen Regelmäßigkeit sich eint, legt sich an das bestimmende, wünschende und liebende Gemüth mit dem weichen Gefieder seiner

tausendfältigen Modifikation an, und erzeugt in der Schönheit die Anmuth, den Hauch des persönlichen Geistes, der alles um einer persönlichen Liebe willen werth macht. Das Geliebte ist daher nothwendig auch das Schöne, weil es in dieser persönlichen Anmuthung des Geistes ruht, die Licht und Theilnahme überall hin verbreitet, und das starre Gesetz der Regelmäßigkeit mit dem Feuer der Persönlichkeit erwärmt, und die Schönheit in der Anmuth lieben lehrt.

§. 147. Die Einheit des Unendlichen mit dem Endlichen.

Ist die Liebe einmal eingetreten als erwärmender Hauch in die schöne Form, so ist sie mit dem blos endlichen Wechsel des immer in sich zurückkehrenden Tanzes der Grazien nicht zufrieden. Die geistige Liebe liebt das Unendliche, aber das Unendliche als ein Persönliches. Aus der irdischen Göttinn der sichtbaren Schönheit erhebt sich die himmlische Schönheit in der himmlischen Liebe. Ueber dem Leibe und seinen Formen schwebt die hehre Urania als höchste Göttin der Schönheit und der Kunst. Der Wechsel macht die Regel angenehm. Aber der Wechsel muß zugleich einen bleibenden und ewigen Mittelpunkt in sich tragen. In dem Wechsel muß das Bleibende sich offenbaren, und er selbst muß auf den bestimmten Anfang zurückgeführt werden, dann erscheint in dem äußern Anfang die innere Bewegung, und in dieser die ewige Einheit. So muß der Stoff durchsichtig werden, um in der Einheit die Mannigfaltigkeit, und in dieser die Unendlichkeit in ihrer innern und äußern Einheit, den höchsten Gegensatz in seinem versöhnten Leben auszusprechen. Die blosse Einheit führt zur Monotonie. Das blos Einförmige ist ohne Schönheit und Kunst, und auch ohne wirkliche Einheit. Das blos Einförmige ist ohne Unterordnung; ein bloßes Nebeneinander oder Nacheinander der Theile, ohne Mittelpunkt. Der Raum in seiner höchsten Aeußerlichkeit ist ein einförmiges Nebeneinanderliegen der Theile ohne Unterscheidung. Die Einförmigkeit negirt die Einheit, und mit ihr die produktive und unterscheidende Macht des Geistes. Die Schönheit ist nur mit

der Mannigfaltigkeit. Eine Mannigfaltigkeit ohne Einheit ist aber eben so wenig schön, als die Einförmigkeit ohne Mannigfaltigkeit. Die Vielheit ohne Gliederung ist Chaos und Verwirrung. In die Mannigfaltigkeit muß daher ein an sich einheitlicher und doch der Fülle zugänglicher ordnender Geist eintreten, um Einheit in der Fülle, und Reichthum in der Einheit zu setzen. Je reicher und mannigfaltiger ein Werk in seiner Gliederung ist, um so höher muß die geistige Einheit stehen, aus der ihm diese reiche Gliederung hervorgewachsen ist. Zwei Werke von gleich reiner Ordnung und Einheit nach außen können nebeneinandergestellt nur geschätzt werden nach dem Reichthum ihres Inhalts. Je reicher der Inhalt, um so größere Macht des Geistes wird erfordert, ihn zu bewältigen, und über der Fülle die höhere Einheit nicht zu verlieren. Je klarer die Einheit, je reicher der Inhalt, um desto tiefer die Idee. Mit der wachsenden Idee muß nothwendig die Fülle des Inhalts zunehmen. Wenn aber mit dieser nicht auch die Klarheit und Einheit gleichen Schritt gehalten, so wird auch der Reichthum gestaltlos bleiben, und die Kunst versinken in der Fülle des Stoffes. Der Gegensatz, der aus Form und Inhalt nothwendig für die Kunst erwachsen muß, steigert in seiner Einheit die Wirklichkeit der Kunst. Immer tiefer muß der Geist in das Geheimniß des Lebens eindringen, um den äußern Stoff zu bewältigen, je reicher die Masse der Verhältnisse und Gegensätze um ihn herum sich ausbildet. Immer tiefer muß die bildende Kunst in's Reich des ewigen Lebens sich versenken, um der anwachsenden Zeit mächtig zu werden. So führt ihr Weg von der äußern Einheit zur äußern Fülle, und von dieser zur innern Einheit. Die sichtbare Schönheit wird von den Horen und Grazien umtanzt, und über dem Tanz der Stunden thront die himmlische Urania. Zu ihr als der wahren höchsten Macht der Kunst, führt die Bewegung der Zeiten. Ohne fortgesetztes Streben nach der höchsten, himmlischen und unsterblichen Schönheit gibt es keine wahre Kunst.

tausendfältigen Modifikation an, und erzeugt in der Schönheit die Anmuth, den Hauch des persönlichen Geistes, der alles um einer persönlichen Liebe willen werth macht. Das Geliebte ist daher nothwendig auch das Schöne, weil es in dieser persönlichen Anmuthung des Geistes ruht, die Licht und Theilnahme überall hin verbreitet, und das starre Gesetz der Regelmäßigkeit mit dem Feuer der Persönlichkeit erwärmt, und die Schönheit in der Anmuth lieben lehrt.

§. 147. Die Einheit des Unendlichen mit dem Endlichen.

Ist die Liebe einmal eingetreten als erwärmender Hauch in die schöne Form, so ist sie mit dem blos endlichen Wechsel des immer in sich zurückkehrenden Tanzes der Grazien nicht zufrieden. Die geistige Liebe liebt das Unendliche, aber das Unendliche als ein Persönliches. Aus der irdischen Göttinn der sichtbaren Schönheit erhebt sich die himmlische Schönheit in der himmlischen Liebe. Ueber dem Leibe und seinen Formen schwebt die hehre Urania als höchste Göttin der Schönheit und der Kunst. Der Wechsel macht die Regel angenehm. Aber der Wechsel muß zugleich einen bleibenden und ewigen Mittelpunkt in sich tragen. In dem Wechsel muß das Bleibende sich offenbaren, und er selbst muß auf den bestimmten Anfang zurückgeführt werden, dann erscheint in dem äußern Anfang die innere Bewegung, und in dieser die ewige Einheit. So muß der Stoff durchsichtig werden, um in der Einheit die Mannigfaltigkeit, und in dieser die Unendlichkeit in ihrer innern und äußern Einheit, den höchsten Gegensatz in seinem versöhnten Leben auszusprechen. Die blosse Einheit führt zur Monotonie. Das blos Einförmige ist ohne Schönheit und Kunst, und auch ohne wirkliche Einheit. Das blos Einförmige ist ohne Unterordnung; ein bloßes Nebeneinander oder Nacheinander der Theile, ohne Mittelpunkt. Der Raum in seiner höchsten Aeußerlichkeit ist ein einförmiges Nebeneinanderliegen der Theile ohne Unterscheidung. Die Einförmigkeit negirt die Einheit, und mit ihr die produktive und unterscheidende Macht des Geistes. Die Schönheit ist nur mit

der Mannigfaltigkeit. Eine Mannigfaltigkeit ohne Einheit ist aber eben so wenig schön, als die Einförmigkeit ohne Mannigfaltigkeit. Die Vielheit ohne Gliederung ist Chaos und Verwirrung. In die Mannigfaltigkeit muß daher ein an sich einheitlicher und doch der Fülle zugänglicher ordnender Geist eintreten, um Einheit in der Fülle, und Reichthum in der Einheit zu setzen. Je reicher und mannigfaltiger ein Werk in seiner Gliederung ist, um so höher muß die geistige Einheit stehen, aus der ihm diese reiche Gliederung hervorgewachsen ist. Zwei Werke von gleich reiner Ordnung und Einheit nach außen können nebeneinandergestellt nur geschätzt werden nach dem Reichthum ihres Inhalts. Je reicher der Inhalt, um so größere Macht des Geistes wird erfordert, ihn zu bewältigen, und über der Fülle die höhere Einheit nicht zu verlieren. Je klarer die Einheit, je reicher der Inhalt, um desto tiefer die Idee. Mit der wachsenden Idee muß nothwendig die Fülle des Inhalts zunehmen. Wenn aber mit dieser nicht auch die Klarheit und Einheit gleichen Schritt gehalten, so wird auch der Reichthum gestaltlos bleiben, und die Kunst versinken in der Fülle des Stoffes. Der Gegensatz, der aus Form und Inhalt nothwendig für die Kunst erwachsen muß, steigert in seiner Einheit die Wirklichkeit der Kunst. Immer tiefer muß der Geist in das Geheimniß des Lebens eindringen, um den äußern Stoff zu bewältigen, je reicher die Masse der Verhältnisse und Gegensätze um ihn herum sich ausbildet. Immer tiefer muß die bildende Kunst in's Reich des ewigen Lebens sich versenken, um der anwachsenden Zeit mächtig zu werden. So führt ihr Weg von der äußern Einheit zur äußern Fülle, und von dieser zur innern Einheit. Die sichtbare Schönheit wird von den Horen und Grazien umtanzt, und über dem Tanz der Stunden thront die himmlische Urania. Zu ihr als der wahren höchsten Macht der Kunst, führt die Bewegung der Zeiten. Ohne fortgesetztes Streben nach der höchsten, himmlischen und unsterblichen Schönheit gibt es keine wahre Kunst.

c) Weitere Verhältnisse dieser Criterien zur Kunst in ihrem Verhältniß zur Wissenschaft.

α. Subjektiv 'allgemeine Voraussetzungen.

§. 148. Das ästhetische Gewissen.

Jedes Heraustreten aus der Bahn der Bewegung zum höchsten Ziel des menschlich künstlerischen Strebens ist ein Verrath an der Kunst und an der Entwicklung der menschlichen Kräfte, ist ein Verrath am Gottesbewußtseyn im Menschen. An der äußerlichen Einheit findet der Mensch, hindurchgehend durch die Menge der Gestaltungen die bestimmte und doch das Unendliche der Möglichkeit nach in sich einschließende Einheit der persönlichen Liebe zum Ewigen und Göttlichen. Die sichtbare Einheit gibt Zeugniß von einer unsichtbaren, nach der alles Streben des Menschen hingehen muß. In dem Bewußtseyn seiner Persönlichkeit weiß der Mensch um seine Endlichkeit und Unendlichkeit, um sein Wissen und Können, und um den Grund beider, um die unsterbliche beseelende Kraft der göttlichen Liebe. Ein absichtliches Verlassen dieses Strebens, das in der Kunst, als einer freien Thätigkeit des Menschen in seiner unfreien Natur, die nur durch die Macht seiner Sehnsucht und Liebe geweckt werden kann, nothwendig hervortreten muß, ist ein Verrath an Gott und der Menschheit. Wer bildend nicht nach dem Höchsten und Einigen strebt, sondern nach dem augenblicklichen Erfolg, handelt in seiner Weise eben so gewissenlos, oder vielmehr gegen das Gewissen, als derjenige, der in seiner sittlichen Handlung den ewigen Zweck der Freiheit vernachläßigt, um den augenblicklichen Zweck des Genusses oder des Hochmuthes zu verfolgen. Im Hinblicke auf den ewigen Zweck aller menschlichen Bestrebungen und auf das allen Kräften vorschwebende Ziel der Vollkommenheit liegt das ästhetische Gewissen. Wer dieses absichtlich verletzt, hat auch kein moralisches. Dasselbe gilt von dem Denker. Der denkende Mensch, der absichtlich die ewige Wahrheit verläugnet, der entweder um seinen Scharfsinn zu offenbaren, oder um seinen Hochmuth zu vertheidigen, der Lüge das Kleid der Wahrheit anzuziehen

sucht, kann nur ein moralisch schlechter Mensch seyn. Der Künstler, der, um Effekt zu machen, der Sinnlichkeit oder den Leidenschaften fröhnt, obwohl ihm das Bessere vorschwebt, ist auch moralisch verdorben. Als Künstler kann er ohnehin nie das Höchste erreichen, ein eigentliches Kunstwerk erzeugen, ohne die Absicht, das ihm vorschwebende höchste Bild des Ewigen ohne Nebenabsicht auszusprechen. Dieses ästhetische Gewissen ist aber an sich nur subjektiver und negativer Natur; es verurtheilt den bildenden Künstler, der sich der übertretenen höchsten Absicht der Kunst nur innerlich gewiß seyn kann, auch nur innerlich, spricht die innere Unzufriedenheit mit seinem Werke aus, gibt aber nicht die Macht, das Höchste wirklich zu bilden, und gibt nicht objektiv das Criterium, das Gebildete zu beurtheilen.

§. 149. Objektive Voraussetzungen derselben.

Zu dem subjektiven und negativen ästhetischen Gewissen muß eine doppelte Objektivität erst hinzukommen, um daraus eine wirkliche Richtschnur in Beurtheilung der Kunstwerke zu ziehen. Die objektive höchste Möglichkeit der Kunst ist in der durch den Glauben festzuhaltenden positiven Offenbarung ausgesprochen, die aller Entwicklung der menschlichen Kräfte ein höchstes, objektives Ziel darbietet, über welches hinauszukommen noch nie gelungen ist, noch auch gelingen wird, weil es nicht gelingen kann. In diese Objektivität muß zuletzt alle Kunst einmünden, und der ächte Künstler sieht sich stets genöthigt, zu dieser Quelle zurückzukehren, und sieht sich um so mehr dazu hingetrieben, je mehr er das höchste Ziel der Kunst zu erreichen bemüht ist. Es führt also die eine Objektivität, die zur Begründung des richtigen Kunsturtheils als höchste Voraussetzung dienen kann, zu einer zweiten, zur wirklich objektiv gewordenen Kunst, die stets ein innerlich Vorausgesetztes, das als Sporn und Ausgangspunkt des Darstellenwollens bestehen muß, neben und bei sich haben muß. Beide Objekte müssen zur Begründung eines wirklichen Urtheils vorausgesetzt werden. Keine Erkenntniß ist möglich, außer eine Erkenntniß von Objekten. Jedes innerlich negativ Gewisse für

dert ein äußerlich objektiv und positiv Gesetztes. Nur an dem Gesetze wird das Gewissen seines Inhaltes gewiß. Das moralische Gewissen bleibt ohne positiv göttliches Gesetz eben so unausgebildet, als das ästhetische ohne positive Offenbarung der höchsten persönlichen Beziehung des Menschen zu Gott unbeweglich und ungewiß bliebe. Jene Voraussetzungen aber sind als solche noch keineswegs hinreichend zum wirklichen Bewußtseyn, zum selbstständigen subjektiv-objektiv begründeten Kunsturtheil.

§. 150. Nothwendige Einheit mit dem persönlichen Bewußtseyn.

An dem unbewußten objektiven Grunde muß das subjektive Bewußtseyn sich erheben. Diese Erhebung ist aber nur möglich durch die wirkliche Thätigkeit des Subjektes auf jenem Grunde. Zum wirklichen Urtheil über das bestehende Kunstwerk und dessen Stellung zur Entwicklung der Kunst gehört nothwendig die subjektiv vermittelte Erkenntniß des Verhältnisses der Kunst zum Menschen, zu seiner Natur und zu seiner Persönlichkeit. Diese Bestimmung kann nur hervorgehen aus der Vergleichung der einen Wechselwirkung jenes Gegensatzes im Menschen mit dem entgegengesetzten. Nur aus der Ausgleichung zweier Gegensätze kann ihre koordinirte Bedeutung unter sich und ihre subordinirte unter der höhern Einheit erkannt werden. Das Können in seiner Besonderheit verglichen mit dem Denken wird zur Vereinigung beider Gegensätze in ihrem persönlichen freien Einheitsgrunde führen. In der Einheit der relativen Freiheit ist die Endlichkeit und Unendlichkeit beider in ihrer doppelten Beziehung gegeben. Das höchste Prinzip, die Persönlichkeit des Menschen, ist gegründet auf die an sich bestimmte Natur, und geht hervor aus dem Hauche der höchsten Macht. In ihm ist alle Natur zu einer höhern Einheit geführt. Das in der Persönlichkeit Begründete und im Zusammenhang mit ihr Erkannte ist, in soferne es das wahrhaft Persönliche ist, zugleich das wahrhaft Natürliche und Göttliche im Menschen. Was in diesem seinen entscheidenden Einheitspunkte gilt, ist das Höchste für ihn, und darum auch das Allgemeinste. In der Persönlichkeit findet das Gewissen seinen positiven Inhalt, durch den in dieser allein mög-

lichen Zusammenhang mit Gott und der Natur. Ueber jede Einseitigkeit hinaus findet das in ihm begründete Urtheil einen bleibenden und doch beweglichen dem ewigen, persönlichen Geist sich nähernden, bei allem Fortschritt doch in der gleichen Einheit beharren könnenden Anhaltspunkt. In ihm ist das wahrhaft höchste und allgemeinste Bedürfniß und die höchste Sehnsucht des Menschen kund gegeben, in ihm auch die Bestimmung des Menschen erreichbar. Alles Zeitliche und Nationale, was dem Kunstwerk anhängt, wird in diesem Grunde zu einer höhern Einheit bezogen.

β. Persönliches Bewußtseyn von der Kunst.

§. 151. Der Geschmack in der Kunst.

In wie ferne der Mensch das persönliche Bedürfniß des menschlichen Geistes und seine Sehnsucht nach der ewigen Liebe und Seligkeit überall herausfühlt, hat er ein gebildetes ästhetisches Gewissen, hat er Geschmack. Der Geschmack in der Kunst wird daher um so entscheidender, um so wahrer seyn, je bestimmter und tiefer der persönliche Einheitspunkt, der zeitliches und ewiges Leben im Menschen mit einander verbindet, hervortritt. Der Geschmack fordert stets ein begründetes Kunsturtheil. Je klarer das Persönlichkeitsbewußtseyn im Menschen ausgesprochen ist, je mehr alles Zufällige, Einseitige und Unwesentliche in den Hintergrund tritt, je tiefer und inniger der Mensch des allgemein Nothwendigen und Wesentlichen sich bewußt wird, desto geläuterter ist sein Geschmack. Dieser Geschmack ist positiv und negativ. Wer ein Kunstwerk schaffen will, muß eben so wohl Geschmack haben, als wer es verstehen will. Ist aber der Geschmack abhängig von der Höhe der Entschiedenheit des Persönlichkeitsbewußtseyns, so ist sein Zusammenhang mit der Erkenntniß und der Wissenschaft ohnehin klar. Dieser Zusammenhang tritt sofort auch in den Kriterien der Kunst hervor, die in denselben Verhältnissen, nur in umgekehrter Ordnung, mit den Denkgesetzen sich entwickeln. Nur ein auf diese zum persönlichen Bewußtseyn zurückgeführten, und in der Entgegensetzung mit dem Denken, und dadurch in der Einheit mit

dem freien Prinzipe der Persönlichkeit begründeten Criterien der Kunst ist ein bestimmtes, geläutertes Kunsturtheil, und in diesem die höchste Empfindung des Schönen in seiner äußern und innern Vollendung und in seiner Beziehung zur Vollendung der menschlichen Entwicklung möglich. Durch die in dem persönlichen Bewußtseyn vereinigte Verbindung von Wissenschaft und Kunst wird der Mensch in den Stand gesetzt, das Wesentliche von dem Zufälligen zu unterscheiden, in dem Subjektiven und Nationalen das Allgemeine und Nothwendige des Ueberganges zu finden, und so das eigentlich innerliche Geheimniß der Kunst, das in den verschiedenen Werken nur theil- und stufenweise erscheinen kann, zu erschauen. Durch das in der Persönlichkeit als dem einfachsten und höchsten Grunde aller subjektiven Kräfte begründete Kunsturtheil wird der Mensch in den Stand gesetzt, in der äußern Einheit, die er als erste Forderung an ein Kunstwerk vermöge der persönlichen Einheit stellen muß, zugleich die unerschöpfliche Fülle des in die Aeußerlichkeit hinauswirkenden geistigen Lebens, und mit dieser die innere Einheit zu empfinden, und in dem Sichtbaren des unsichtbaren, einheitlichen und doch reichen und vielgestaltigen innern Lebensgrundes gewiß zu werden. In dem gebildeten Kunsturtheile ist der Mensch im Stande, in der Erscheinung das Schöne, in dem Einzelnen das Allgemeine, und in dem Schönen das Ewige, Freie und Persönliche zu besitzen. Der gebildete Kunstsinn wird überall in der Sichtbarkeit der Erscheinung den Ausdruck des unsichtbaren göttlichen und ewigen Lebens wahrnehmen, er wird nur das Unendliche als den unerschöpflichen Grund aller endlichen Gestaltung, und in dem Unendlichen die Einheit des Unendlichen, das Persönliche lieben.

γ. Uebergang vom persönlichen Bewußtseyn in der Kunst zur bewußten wissenschaftlichen Erkenntniß.

§. 152. Nothwendige Verbindung der Kunst mit der Wissenschaft.

Die Kunst führt in ihrem rechten Verständnisse über das Zeitliche hinaus zur Liebe des Höchsten. Nur der ungebildete

Sinn geht in dem Zufälligen der Erscheinung unter, und ist geneigt, das Aeußerliche und Unwesentliche an der Stelle des Innerlichen gelten zu lassen. Die Tiefe und Gründlichkeit des Urtheils, die über den unbewußten Standpunkt des Einseitigen und Zufälligen erhebt, gründet sich auf die Vergleichung der in der Einzelnheit der Objektivität erscheinen müssenden Kunst mit der von der Einzelnheit zur Allgemeinheit strebenden Wissenschaft, in der Beide in der gleichen Einheit mit der höchsten subjektiven Voraussetzung in dem letzten objektiv Gegebenen ihre Begründung suchen und finden. Indem die Wissenschaft zur höhern Einheit aller natürlichen Gegensätze strebt, und diese Einheit in der Persönlichkeit durch die mögliche Vereinigung der subjektiv persönlichen und relativen Einheit mit einer höchsten, absoluten und persönlichen Einheit und Liebe herzustellen vermag, begegnet sie auf diesem Wege der Kunst, die in gleicher Entwicklung auf dem Grunde der Natur zum Besitze des Freiheitsgrundes in einer höhern, göttlichen Freiheit und Liebe strebt. Beide können nun dadurch, daß sie wechselseitig die Einseitigkeit ihrer Entwicklung gegeneinander halten, der höhern Einheit gewiß werden, und dadurch ihre Einseitigkeit in dem höhern Grunde aufheben. Das unbewußte Streben und Walten der Kunst wird daher in der Wissenschaft eine erklärende und reinigende Stütze erhalten, indem nicht die Eigenthümlichkeit ihres Wirkens, wohl aber die Unfreiheit desselben im Bewußtseyn aufgehoben wird. Die Kunst geht stets aus dem persönlichen Leben hervor. Sie kann daher mit der Steigerung des persönlichen Bewußtseyns im Menschen nicht verloren gehen. Nur die Verwechslung der Persönlichkeit mit der blossen Subjektivität muß die Kunst negiren. Die Subjektivität in ihrer Besonderheit steht im Gegensatz mit der Objektivität. Aus der einseitigen Subjektivität geht der Zweifel und die Geschiedenheit in der menschlichen Erkenntniß hervor. Die Kunst aber bricht lediglich aus dem innerlichen geeinten Lebensgrund zu Tage, und kann nur mittels desselben ein einheitliches in sich geschlossenes Werk erzeugen. Die Persönlichkeit aber fordert nicht den Zweifel, und das Schwanken zwischen Freiheit und Unfreiheit, zwischen

Gott und Natur, sondern bändigt die äußere Unfreiheit durch die innere Gewißheit des persönlichen mit Gott zusammenhängenden Lebens. In der bewußten freien Persönlichkeit ist Glauben und Wissen, Offenbarung und Erkenntniß derselben nicht mehr geschieden, sondern eins geworden. Je höher und inniger diese Einheit, desto tiefer und reicher das Wissen und die Kunst. So muß die wahre Wissenschaft zum Glauben seinem ganzen Inhalte nach zurückführen, denn der Glaube ist persönliches Gut, und so lange der Mensch seine Persönlichkeit nicht verläugnet, wird er glauben. Der Glaube aber in seiner objektiven Gestalt ist dem Menschen seiner Natur nach äußerlich, und das Wissen kann sich als ein natürliches vom Glauben entfernen. In dieser Entfernung aber wird es sich auch von seiner persönlichen Einheit und Gewißheit entfernen. Das wahre Wissen wird daher diese natürliche Entgegensetzung als möglich poniren, als wirklich aufheben, und so das objektiv zu Glaubende persönlich Glaubhafte zum subjektiv-objektiv Ergriffenen, zum geistig Erkannten und persönlich Geliebten vermitteln. Der Glaube wird nie aufhören als persönlicher Akt, aber er wird aufhören als unterschiedener Akt, und wird einfacher Akt der Liebe, und unzerstörlicher persönlicher Besitz der Seligkeit werden. Aus diesem Zustande des blossen Glaubens, der die Unterscheidung und den Gegensatz der Subjektivität mit der Objektivität zuläßt, zur zweifelsfreien Glaubens- und Wissensfrohen Einheit der Liebe strebt auch die Kunst, indem sie das persönlich Empfundene zum natürlich Empfundenen zu machen, dadurch den Geist und die Freiheit in die Natur einzutragen, und diese durch jene zu befreien, zum persönlichen Leben zu wecken und in der Persönlichkeit zu verewigen sucht. So hebt die Wissenschaft die Einseitigkeit der Kunst in ihrem Streben, den unbewußten persönlichen Grund äußerlich zu setzen, auf, durch die Zurückführung des also Gesetzten zur höhern geistigen Einheit. In dieser Negation negirt sie aber nicht die Kunst, sondern die Aeußerlichkeit des Gegensatzes, indem sie den gemeinschaftlichen Grund beider ergreift. Die Möglichkeit des Abweichens der Kunst von dem innerlichen, persön-

lichen und ewigen Grunde, ein Zeitliches, Unbewußtes und Negatives hervorzubringen, das Haschen nach dem momentanen, gegenwärtigen Effekt soll durch die Wissenschaft verhindert werden. Indem in der Wissenschaft die bestimmte Stellung der künstlerischen Entwicklung ermittelt wird, wird *die Kunst durch die Wissenschaft nicht beschränkt*, sondern von dem *blos Zufälligen*, das ihr aus der einseitigen Naturgebundenheit inhärirt, *befreit* und selbstständig. Dadurch, daß die Kunst auf die bereits zurückgelegte Bahn zurückschauen, und den bestimmten Standpunkt ihres Fortschrittes erkennen kann, wird der künftige Weg ihr erleichtert, und eine Menge von möglichen Abirrungen von vorne herein aufgehoben.

§. 153. Gemeinschaftlicher Fortschritt beider.

Wenn die Zeit nur in dem Bewußtseyn ihres persönlichen Verhältnisses zur Objektivität der Ewigkeit ihren Glauben und ihre Liebe und ihre ganze Bestimmung allein wieder zu finden vermag, so gilt dieß sowohl von der Kunst, als von der Wissenschaft. Das bloße Ergreifen des Objektiven ohne Ausscheidung des subjektiven Widerspruches ist zu Ende. Der Mensch muß mit Gott sich subjektiv und persönlich zugleich einigen lernen, oder er muß sich mit Bewußtseyn gegen das göttliche Gesetz auflehnen. In der Wissenschaft ist die Nothwendigkeit dieses Schrittes durch die höchste negative Stufe, welche die Subjektivität ersteigen konnte, bereits hinlänglich ausgesprochen. In der Kunst ist dieser Zeitpunkt durch die gänzliche Haltungslosigkeit des Urtheils, das blos auf dem subjektiven Meinen ohne bestimmten und gewissen Einheitsgrund basirt wird, in dem immer weitern Umsichgreifen des blinden Zutappens der Kunstjünger, die sich beinahe immer in ihrem Inhalt vergreifen, und an den versuchten Uebergangsformen zu einer in sich begründeten einheitlichen geistigen Form, als nahe bevorstehender verkündigt. Wenn die große Menge unserer sogenannten Künstler sich als unfähig erweist, eigentlich Neues und Tiefes zu produziren, so liegt dieß in der Unmöglichkeit, auf der betretenen Bahn noch vorwärts zu dringen, und *in der Weigerung der Zeit*, die neue *Bahn des persönlichen, zur Liebe verklärten Glaubens an die Objektivität*

des in der Offenbarung und Erlösung aufgeschlossenen göttlichen, die Persönlichkeit von aller Subjektivität befreienden, und in der Kirche zeitlich gesicherten Lebensgrundes zu betreten. So muß die Wissenschaft mit der Kunst in den gleichen Rückschritt eintreten, und das Unglück dieser Zeit, das unsere Literatur selbst als Dämonium bezeichnet, welches Dämonium in der Wissenschaft eben so sehr, wie in der Kunst, die Geister zur Empörung gegen die wahre Freiheit reizt, um eine falsche zu promulgiren, welche der wahren Gottähnlichkeitsbildung widerstrebt, um dafür das mephistophelische „eritis sicut Deus“ zu verkünden, besteht in diesem gänzlichen Mangel an objektivem Gehalte, der aus der Verwechslung der Subjektivität mit der wahren persönlichen zur höchsten Einheit mit einem persönlich-göttlichen Wesen strebenden Natur des Menschen hervorgeht. Der Mensch will auf sich beruhen, aber nicht auf seiner Einheit mit Gott, in der er sich momentan aufgibt, um sich ewig zu finden, und weil er dieß nicht kann, und zu Gott nicht will, gibt er sich lieber darein, in der Naturnothwendigkeit sich zu verlieren, als in Gott sich und die wahre Freiheit zu finden; indem er die Freiheit in der Empörung begründen will, ergibt er sich lieber dem Satan als Knecht, als er Gott als Sohn und Erbe angehören wollte. Soll der Zeit je wieder geholfen werden, so kann dieß nur geschehen, nicht durch die Umkehr zu der alten Form, das würde die Bewegung des Lebens, die einem bestimmten Ende zustreben muß, unmöglich machen, sondern durch die Einkehr in den alten, ewig neuen Grund alles fortschreitenden Lebens. Wissenschaft und Kunst gehen Hand und Hand, entweder der Negation ihrer eigenen Kraft, oder ihrer Vollendung entgegen. Waren beide früher durch die Bewegung des Lebens weiter entfernt, so waren sie doch nie gänzlich getrennt. In dieser Zeit ihrer einfachen, höchsten und letzten Einigung mit dem höchsten Lebensgrunde sind sie aber einander so nahe getreten, daß sie ziemlich die gleiche Stellung zur Entwicklung der Zeiten einnehmen. Beide weisen gemeinschaftlich auf die Relativität ihres Bestehens, und auf den höhern Grund desselben hin. Beide müssen daher einander helfen und ergänzen,

um in dieser gemeinschaftlichen Bewegung die Vollendung zu erringen. Nur aus dem einheitlichen klaren Bewußtseyn kann in dieser Zeit die wahre Kunst wieder hervorbrechen. Sucht die Wissenschaft ihren Vortheil in der Aufhebung der Kunst, so endet sie in der Negation; sucht die Kunst für sich in der Ignoranz der geistigen Gegensätze und ihrer Einheit sich zu gestalten, so muß sie gleichfalls untergehen. Beide müssen daher gemeinschaftlich ihrem letzten Ziele zuschreiten.

§. 154. Gemeinschaftlicher Endpunkt der Wissenschaft und Kunst.

Ein Endziel muß wie für die Wissenschaft so auch für die Kunst im Laufe der Zeit erscheinen. Alles Relative und Anfangende muß ein Ende nehmen. Was aus Gegensätzen hervorbricht, wird eine Einheit der Gegensätze, und in dieser Einheit eine Aufhebung seiner relativen Bewegung anstreben. Jeder Fortschritt geht in den Gegensatz über, und fordert also Anfang und Ende. Ohne Uebergehen von einem Einen in ein Anderes ist keine Bewegung und kein Fortschritt, aber auch keine Zeit. Nur die Ewigkeit ist in sich selbst einkehrend. Die Zeit aber ist nur in der fortschreitenden Bewegung denkbar. Die da glauben, es müsse Alles wieder zum Alten zurückkehren, irren im höchsten Begriffe. In der Zeit kann nichts festgehalten werden. Die Aenderung und Bewegung ist ihr Grundcharakter. Wie in der Mathematik aus dem Zero alle Zahlen hervorgehen, um in den Fluxionen wieder in das Unterschiedlose und Allgemeine zurückzukehren, so muß jede Unterscheidung und Veränderung in den Gegensatz umschlagen. Alles Wissen als Gegensatz des Glaubens muß daher zuletzt wieder mit dem Glauben endigen. Das persönlich dem Ewigen Glaubende differenzirt diesen Grund, um ihn zu subjektiviren, und die Subjektivität zuletzt wieder in der Persönlichkeit als dem wahren Fürsichseyn, das zugleich auch für ein Anders seyn kann, aufzugeben. So wird für uns durch die Zeit die Ewigkeit bedingt. Nur weil eine Ewigkeit ist, kann eine Zeit seyn. Weil wir uns die Zeit nothwendig vorstellen müssen, müssen wir uns die Ewigkeit denken. Alle Zeit ist

anfangend zu denken. Kein Anfang aber ist denkbar ohne Grund. Der Grund aber ist das Entgegengesetzte vom Anfang. Alles Anfangen führt daher zuletzt auf einen anfangslosen, und darum auch endlosen, unendlich und ewigen Grund. Dieser Grund steht aber über und außer dem Anfang, und ist also als Grund nicht nothwendig mit der Folge zusammenhängend. So geht Alles aus dem Gegensatze hervor, um wieder im Entgegengesetzten zu enden. Die Kunst geht aus dem persönlichen Glauben und der Erinnerung des Menschen in der Zeit an die Ewigkeit hervor. In diesen Grund muß sie auch wieder zurückkehren, aber erst, nachdem sie die in der Zeit nothwendige Bewegung durch die endlichen Gegensätze durchlaufen hat, um aus der Allgemeinheit des Seynkönnens zur Einheit in der Allgemeinheit, zur persönlichen Wirklichkeit zu gelangen. In der Wissenschaft ist daher der Punkt zu bestimmen, wo sie aufhören muß fortzuschreiten. Sobald alle Gegensätze zur höchsten persönlichen Einheit vermittelt sind, hört die Bewegung auf. Am Ende der möglichen Entwicklungsstufen hört die weitere Vergleichung auf in der höchsten, für die Erkenntniß entscheidenden Einheit. Alles Endliche geht nur bis auf einen gewissen Punkt. Da die Wissenschaft aus der Ausgleichung der Objekte in ihrer Aeußerlichkeit mit der Subjektivität besteht, hört sie mit der endlichen Einführung der Subjektivität und Objektivität in den persönlichen Einheitspunkt der höchsten Möglichkeit aller wirklichen Erkenntniß auf. In dem entgegengesetzten Verhältniß kann die Kunst nicht weiter fortschreiten, als die Möglichkeit der Darstellung des freien Lebens in der Aeußerlichkeit reicht.

§. 155. Nothwendiges Verhältniß der einzelnen Kunstformen zu dieser Entwicklung der Kunst in der Zeit.

Jede Kunst entwickelt sich in Gegensätzen. Sind diese geeint, so hört ihre Entwicklung auf. Mit der Bestimmung der letzten möglichen Stufe der Kunst kann auch die bestimmte Stellung des gegenwärtigen Standpunktes und ihr Verhältniß zur Zeit und zur Entwicklung des Menschengeschlechtes überhaupt angegeben werden. Mit dieser Bestimmung ist dann zugleich eine neue Erkenntniß aus-

gesprochen. Mit der tiefern Erkenntniß der Kunst lernt der Mensch seine Natur und seine Zeit und sein Verhältniß zur Ewigkeit gleichfalls lebendiger begreifen. Das Verständniß der Kunst und ihre wissenschaftliche Vermittlung ist daher zum tiefern Verständniß des menschlichen Lebens überhaupt nothwendig, und die nothwendige Vereinigung der Wissenschaft mit der Kunst an sich gewiß. Zu der Begründung dieses Verständnisses muß daher der in der Kunst nothwendige Entwicklungsgang nachgewiesen werden können. Ist dieser Fortschritt als ein in den relativen Gegensätzen der Kunst begründeter für sich klar, so kann mit diesem die Entwicklung der Zeit überhaupt verglichen, und aus diesem Vergleiche die wesentliche Entwicklung des menschlichen Geschlechtes in der Zeit aus der einen wesentlichen Thätigkeit des Menschen, aus der Kunst erklärt werden. Diese letztere Einheit wird um so mehr hervortreten, je mehr die Kunst die äußern Gesetze der Natur verläßt, und in die Innerlichkeit des Menschen eintritt. Die in der Natur außer dem Menschen objektiv begründeten Künste treten sofort in den Gegensatz mit der Poesie, die in der Sprache auf das Leben des Menschen und auf die höchste Potenz seiner Subjektivität in diesem Gebiete sich gründet. Es wird daher die weitere Entwicklung der Kunstlehre diese beiden Gegensätze von einander ausscheiden, und in der Lehre von den einzelnen Künsten den getrennten Fortschritt der Kunst in seinem Fürsichseyn behandeln, in der Lehre von der Poesie aber diesen Fortschritt in seiner Einheit mit der allgemein historischen Entwicklung des menschlichen Geschlechtes betrachten. So erbauen sich über diesem ersten Theil der Kunstlehre, der das Können im Allgemeinen sich zur Aufgabe gestellt, noch zwei andere, von denen der eine die Künste in ihrer besondern Ausbildung, der andere, als dritter Theil des Ganzen, die Kunst in ihrer subjektiv-objektiven Einheit mit der ganzen menschlichen Entwicklung behandeln wird.

Zweite Abtheilung der Kunstlehre.

Die einzelnen Künste in ihrer sonderheitlich objektiven Entwicklung.

I.

Die Baukunst.

1. Das Bauen überhaupt in seiner möglichen Steigerung zur Kunst.

A) Allgemeiner Charakter des Bauens.

§. 156. Verhältniß der Baukunst zur Kunst überhaupt.

Durch die Beschränkung, oder vielmehr durch die Erhebung des Begriffes der Kunst, der im Worte Können aus dem Gegensatze mit dem Denken und Thun und der Einheit desselben mit der unsterblichen und freien Persönlichkeit des Menschen sich entwickeln ließ, ist die gewöhnliche Gebrauchsweise des Könnens auf den eigentlichen und unterscheidenden Sinn des Könnens in der Kunst zurückgeführt worden. Unter Kunst versteht man dieser genauern Bestimmung zufolge nicht jedes Hervorbringen und Wirken in der Aeußerlichkeit, durch welches ein äußerlicher Erfolg mittels äußerer Mittel erreicht wird, sondern nur jene Darstellung der Macht des menschlichen Geistes über die Aeußerlichkeit, in welcher die Erinnerung an das Ewige ohne allen Nebenzweck unmittelbar den ihr in der Zeitlichkeit und Leiblichkeit angemessensten Ausdruck sucht. In jenem erstern Sinne würde man Alles unter Kunst verstehen müssen, was einen äußerlichen durch die subjektive Thätigkeit und Geschicklichkeit zu erreichenden Erfolg haben muß. In diesem Sinne müßte man auch das Kochen, nebst einer Menge anderer bald höherer, bald niedrigerer Geschicklichkeiten unter die Kunst rechnen. In der zweiten, das Können im emphatischen Sinne bezeichnenden

Gebrauchsweise des Wortes Kunst wird aber die Zahl der Künstler nach einer innern wesentlichen Bedeutung und Beziehung der einzelnen Künste zu den höchsten Kräften des menschlichen Geistes bestimmt, und dadurch das Wort Kunst in einer wesentlichen und unveränderlichen Bedeutung, die mit dem Wesen des Menschen unzertrennlich verbunden ist, gebraucht. Die Kunst in diesem emphatischen Sinne fordert nun die unmittelbare Darstellung der Idee in der Leiblichkeit. Jeder Nebenzweck, der irgend eine einzelne relative Wahrheit, eine gebrochene Spiegelung der Idee zu blos momentanen oder subjektiven Zwecken darzustellen beabsichtigt, ist von dem Wesen der wahren Kunst ausgeschlossen. Die Idee selbst ist nun zwar im Können wie im Denken unerreichbar. Sie ist das unbegreifliche und unerschöpfliche Integrum aller besondern Bestrebungen der Kunst. Diese Unerschöpflichkeit der Idee bildet die schaffende Gewalt der Kunst. Die Erinnerung an den Schöpfer im menschlichen Geiste, dessen Ebenbild der Mensch ist, ist unerschöpflich, weil das Absolute ihr Gegenstand ist. Das Wesen Gottes kann von dem Menschen niemals in seiner Unendlichkeit begriffen werden. Alle Versuche, diese Erinnerung an den Ursprung des menschlichen Geistes aus dem Hauche des Ewigen in der Zeitlichkeit festzuhalten, können daher nur ein relatives Gelingen haben; sie werden stets schöpfen und schaffen können aus jener unendlichen Quelle der Macht und Liebe, ohne sie jemals auszuschöpfen. Ohne diese Versuche des Menschen, in der Endlichkeit des Unendlichen sich zu erinnern, müßte er das Unendliche selbst verlieren. Der Mensch kann seinen Ursprung nie vergessen, aber er kann ihn auch nicht in seiner Unendlichkeit festhalten, darum muß er suchen, im Endlichen ein Bild des Ewigen zu gewinnen. Dieß kann der einzige Zweck eines ursprünglichen und wesentlichen Strebens, wie das Können und die Kunst ist, in ihm seyn. Die Idee ist der nothwendige Inhalt eines jeden Kunstwerkes. Sie wird durch keine Kunst ganz ausgesprochen, aber sie muß jeder Kunst als Substanz der Erscheinung zu Grunde liegen. Aus der Möglichkeit der Darstellbarkeit der unerschöpflichen Idee in der Aeußerlichkeit, die aus der Vergleichung der Gesetze der Leiblichkeit

mit denen des Geistes hervorgeht, ergeben sich die einzelnen Künste. Auf der ersten Stufe dieser Reihe von Künsten in ihrer aufsteigenden Annäherung von der Aeußerlichkeit zur Innerlichkeit steht die Baukunst, als jene Kunst, die es mit dem Stoffe als dem äußern Grunde der Leiblichkeit in seiner äußersten Beziehungsfähigkeit zur geistigen Bildungskraft in seiner durch die Schwere bedingten Ausdehnung zu thun hat.

B) Der subjektive Charakter des Bauens.

§. 157. Die menschliche Wohnung als erster Zweck des Bauens.

In dem Worte bauen spricht sich schon durch die natürliche Vokalisation und Lautirung der aus der philosophischen Entwicklung hervorgehende Begriff der Erhebung der Masse des Stoffes über sich selbst durch das Hinzutreten eines neuen Gesetzes von selber aus. Unter dem Laute Bau bildet sich dem Sinne die Vorstellung einer Erhebung ein, die als die Grundlage des wahren Begriffes der Baukunst betrachtet werden kann. Dieses Verhältniß des Aufsteigens und der künstlichen Erhebung des Stoffes in seiner Schwere über sich selbst ist aber noch zu unbestimmt und vieldeutig, als daß aus dem Tone schon der Begriff bestimmt herausleuchten könnte. Die Beziehung zum Geiste kann dem Naturlaute, dessen Brauchbarkeit für die artikulirte Bedeutung übrigens nicht übersehen werden kann, erst das rechte Verständniß geben. Dieses Verständniß ist aber selbst mit dem Worte „bauen" noch nicht vollständig gegeben. Das „bauen" als solches ist noch immer nicht Kunst. Vielmehr scheint die in die Augen fallende Bedeutung des Bauens dem Begriffe der Kunst zu widersprechen. Von jener im Naturlaute liegenden Grundlage des Wortes „bauen" ausgehend kann man unter einem Bau eine doppelte Erhebung des äußern Stoffes über seine eigene Tendenz, der Schwere zu gehorchen, verstehen. Alle Benützung des äußern Stoffes nach dem Gesetze der Schwere, und der Festigkeit und Undurchdringbarkeit, die mit derselben an sich zusammenhängen, nennen wir Bauen. [illegible] bauen daher Dämme, Brücken, Festungen, Thürme, Häu[illegible] allen diesen Baulichkeiten ist stets die Errichtung irgend

sich zu einem gewissen Zwecke benützten äußern Werkes auf einer sichern Unterlage die Grundbedeutung des Wortes „bauen“. Selbst die allegorische Anwendung desselben, indem wir sagen, ich baue auf das Glück, auf die Stärke meines Armes, und eine Menge ähnlicher Redensarten gründen sich auf diese Grundbedeutung. In allen wird ein allgemeiner, als stabil angenommener Grund vorausgesetzt, und auf diesem Grunde irgend ein Werk gedacht, das gegen eine feindliche Macht Schutz gewähren kann. In allen Fällen also denkt man sich einen allgemeinen Grund und eine persönliche Thätigkeit, die auf diesem Grunde und mittels desselben ein Werk errichtet, das zum wirklichen Schutze des Einzelnen oder der Einzelnen gegen eine den Menschen feindliche Macht, oder zum Zeichen eines solchen Bewußtseyns auf dem Grunde des erdhaften Bestehens sich gegen feindliche Naturmächte schützen zu können und schützen zu wollen, errichtet wird. Ein Bau in diesem ursprünglichen Sinne bedeutet demnach ein Werk, errichtet von Menschenhand, auf der allgemeinen Basis des natürlichen Bestehens, auf dem Boden, der nun Erde oder Wasser, oder jeder mögliche elementare Träger eines elementaren, der Schwere gehorchenden Werkes seyn kann. Ein Fürsichbestehen über der ausgedehnten Fläche des Erdkreises in eigenmächtiger Absonderung von derselben gehört wesentlich zu jedem Bau. Mit diesem Begriffe des Bauens als einer *Erhebung des Stoffes über der ausgedehnten Fläche* zu dem besondern *Zwecke des Schutzes des Menschen gegen feindliche Mächte* ist das Bauen selbst außer den Kreis der Kunst in ihrer mit der Idee, als der Erinnerung des Göttlichen im Menschen wesentlich zusammenhängenden Bedeutung heraus, und in einen Gegensatz mit dem idealen Leben eingetreten. Gerade weil die Idee das Aufgeben jedes besondern und momentanen Zweckes, das Bauen aber ein Festhalten an einem solchen Zwecke fordert, stehen beide mit einander im Gegensatze. So sehr aber auch das Bauen in diesem ersten äußern Bestande der Idealität der Kunst zu widersprechen scheint, so deutlich ist doch auch schon in diesem Zustande der Uebergang zu einer höhern Würde des äußern Menschenwerkes angedeutet. Indem in

allen möglichen Werken, die unter dem Worte „Bau“ zusammengefaßt werden können, der bestimmte Zweck, und dadurch die Entgegensetzung eines Naturgesetzes gegen ein Anderes, und in dieser Entzweiung die Uebermacht des subjektiven Geistes über die äußere Natur in der verständigen Entgegensetzung und Ueberwindung der Naturkräfte hervortritt, liegt zugleich der Aufschwung zu einer bloßen Anwendung jener geistigen Herrschergewalt, die mit Uebergehung eines jeden andern Zweckes blos die Darstellung der Uebermacht des Geistigen über den Stoff und der reinen Dienstbarkeit des Räumlichen unter die Gesetze des Geistes beabsichtigt, nahe. Dieser Aufschwung wird nun als ein möglicher in den Werken der Menschenhand, die dem Gebiete des Bauens angehören, in zweifacher entgegengesetzter Weise vermittelt. Der erste Uebergang liegt in dem Gedanken des Baues als einer menschlichen Wohnung überhaupt. Sobald der Mensch sich als centrale Einheit eines bestimmten und gesicherten Lebenskreises betrachtet, wird er den Mittelpunkt dieses seines sich ausbreitenden Lebens in dem Bau seiner eigenen Wohnung bestimmen. Die Wohnung ist der innere Kern seiner Thätigkeit nach außen, die Centralsonne seiner Bestrebungen, Plane und Aussichten. An sie knüpft sich das Familien- und später das Staatsleben, an sie die häusliche und bürgerliche Einheit. Mit dieser Bedeutung der Wohnung hat das Bauen selbst eine wesentliche Beziehung zum Geiste, wenn auch vorerst nur zum menschlichen Geiste gewonnen.

C) Objektiver Charakter des Bauens.

a. Der Monumentalstyl in seinen charakteristischen Formen.

§. 158. Der babylonische Thurm.

Die geistige Bedeutung der Wohnung ist noch eine beschränkte, größtentheils dem Bedürfniß des äußern Schutzes und der äußern Einheit angehörige. Allein sie hat doch auch ein über alle Aeußerlichkeit erhabenes, in dem geistigen Bewußtseyn, im Gefühle der Persönlichkeit und geistigen Freiheit liegendes höheres und unsterbliches Prinzip in sich. Mit diesem Gefühle entsteht nun schon

eine zweite Werkthätigkeit der Menschen in Errichtung von Bauwerken, die von dem Gefühle der geistigen Macht und Einheit ausgehend, zur blos *symbolischen Darstellung* übergeht. Wenn im *babylonischen Thurmbau* allerdings der Trotz des Menschengeschlechtes gegen natürliche und göttliche Gewalt zu Tage tritt, so wird doch auch das Bewußtseyn der Selbstständigkeit des Menschen der bloßen Natur gegenüber, und das Bauen in der Macht des Geistes auf die untergebene Erde mit in dieser Anstrengung gefunden. Weil aber die Menschen das Natürliche mit dem Göttlichen verwechselten, und ihre Uebermacht über die äußere Natur zum Trotze gegen die göttliche Geistesherrschaft mißbrauchten, verloren sie in diesem Mißbrauch das ewige Kunstprinzip, die einige Macht der Idee, und das Werk mußte in sich selbst zerfallen, weil es eine thatsächliche Negation des beabsichtigten Zweckes war. Wollten die Menschen ihrer Geistesübermacht sich versichern, so konnten sie dieß nur in der Anerkennung der geistigen Macht der Erinnerung an den Schöpfer und in ihrer Liebe zu ihm. Sie aber wollten sich selbst verherrlichen, und des Schöpfers vergessen, und so mußten sie auch des geistigen Bandes vergessen, das sie zuerst zu dem Werke gerufen, und verstunden ihr eigen Werk und sich unter einander nicht mehr, und *im Vergessen der Idee verwirrte sich die Sprache*. Der Mensch soll des persönlichen Bewußtseyns sich erfreuen, und er darf ein Zeichen dieser unauslöschlichen höchsten Erinnerung seines göttlichen Ursprunges im äußern Werke niederlegen; denn nur in dieser persönlichen Lebensgewißheit kann er Gott *lieben* und wird er Gott *loben*, indem er ihn lieben muß. Sobald aber der Mensch das Ewige nicht verherrlicht, und die Liebe des Schöpfers vergißt, hat er seiner innersten Wahrheit, seiner Gottähnlichkeit vergessen, und sein Werk ist nichtig und im Widerspruch mit seiner eigenen Kraft. Jener Thurmbau mußte daher zur Vergessenheit und Verwirrung der sich aussprechen wollenden Idee des geheimnißvollen Zusammenhanges des persönlichen Menschengeistes mit dem Schöpfer führen. Statt daß jedes Kunstwerk ein allgemein verständliches Wort des Geistes an alle Menschen ist, in dem die zerstreuten Ansichten und

Zwecke der Besonderheit zu einem einfachen Ausdruck der höchsten Geisteserinnerung sich gestalten, war jener erste Bau, der den Menschen verherrlichen sollte, und nicht Gott, das erste Mittel der Verwirrung dieses Ausdruckes des idealen Lebens. Wie aber der babylonische Thurm nach außen die Sprache als den Ausdruck des idealen Zusammenhanges des Menschen mit seinem Schöpfer und des in dieser Idee liegenden Einheitspunktes aller seiner Erinnerungen verwirrte, so war er zugleich in sich unverständlich und bedeutungslos. Wenn uns daher von ihm berichtet wird, er sei im Gegensatz von der menschlichen Wohnung nicht etwa in die Runde mit äußern Umfangsmauern gebaut gewesen, sondern als eine auch innerlich ausgefüllte feste Masse errichtet worden, so tritt mit diesem Bericht nichts anders hervor, als die äußere Gewißheit, daß es diesem Thurme auch in seinem äußern Bestande an dem nothwendigen Erfordernisse zu einem eigentlichen Kunstwerke gefehlt habe. Der Gegensatz zwischen außen und innen war hinweggefallen. Der Kern des Baues, statt etwas Höheres zu bedeuten, war selbst wieder blos die rohe Masse, und alle Innerlichkeit war gänzlich der Aeußerlichkeit des rohen Stoffes verfallen. Dem Ganzen fehlte somit auch äußerlich die geistige Einheit, und statt die Herrschaft über den rohen Stoff zu verkünden, wie doch die Absicht der Unternehmenden gewesen, predigte er in seinem ganzen Bestande den Sieg des Stoffes über den Geist.

§. 159. Die Obelisken.

In derselben Uebermacht des Stoffes wie der Thurm zu Babel waren auch die spätern Bauwerke des orientalischen Naturdienstes errichtet. Die Lingam-Verehrung rief jene äußern Bauwerke hervor, die in symbolischer Bedeutung über den äußern Zweck des Bauens sich erhoben, dennoch aber den eigentlichen Mangel der Idee in ihrem äußern Bestande, durch den fehlenden Gegensatz zwischen Aeußerlichkeit und Innerlichkeit beurkundeten. Auch in diesen Bauwerken, die später in den Obelisken eine bestimmte Kunst-Bedeutung erhielten, trat die Verwechslung des Naturprinzipes mit dem geistigen, und daher die Ohnmacht des menschlichen Werkes,

in dieser Mißkennung des Göttlichen zum Kunstwerk sich zu erheben, hervor. Die geistige Bedeutung der Obelisken als Sonnenzeiger oder Träger von mythologischen Inschriften, als Denk- und Erinnerungssteine war eine durchaus untergeordnete und mittelbare. Der monumentale Charakter, der den babylonischen Thurm gebaut, hatte auch die Obelisken gesetzt. Aber das Monument war nicht unmittelbare Darstellung des unsterblichen Gottesbewußtseyns, sondern ein Vergessen der höchsten Erinnerung, und eine Verwechslung des persönlichen Geistes mit der Natur.

§. 160. Die Pyramiden.

In noch weiter gesteigerter monumentaler Beziehung erhoben sich zuletzt die Pyramiden, die in gänzlich subjektiv monarchischer Menschenverherrlichung die subjektive Einheit im irdischen Bestande ausprägten, um die Naturgliederung in quadratischer Basis und gleichförmig geneigter Verjüngung zu einer sonderheitlichen Schlußspitze fortzuführen. Die Form dieser dreifachen monumentalen Bauführung war daher durch ihre eigenthümliche Entstehung von selbst bedingt. Indem der babylonische Thurm als Monument der gemeinsamen Abstammung aller Menschen zuerst in der Rundung sich aufbaute, um in derselben in gleichförmiger Masse sich so weit zu erheben, als die Gesetze der Ausdehnung dieses zulassen wollten, fügte sich in peripherischer Ausbreitung um die erste Rundung eine zweite nach außen hinzu, durch die eine zweite nach oben bedingt wurde. So stieg mit der äußern Erweiterung die Erhebung nach oben, und die Vervielfältigung ins Unbestimmte und Grenzenlose war in der ganzen Construktion ebenso ausgesprochen, wie das bis ins Unendliche anwachsende Massenverhältniß, das mit jeder aufsteigenden Erhebung eine totale Erweiterung in progressiver, bis ins Unbestimmte wachsender Vermehrung der Kräfte erforderte. Dagegen war in der ägyptischen Pyramide das quadratische Verhältniß aus der erdhaften Begründung der natürlichen Ordnung der Monarchie, die, vom Priesterthum getrennt, nicht auf göttlicher, sondern irdischer Gliederung ruhen wollte, bedingt. Sobald nicht die allgemeine Ein-

heit des Geschlechtes der Menschen, sondern die subjektive Einheit auf irdische Basis aufgestellt wurde, entstand die von oben herabsteigende Gliederung, und Masse an Masse fügte sich nach unten hin an die fingirte Einheit auf der Höhe. Es war daher die Höhe zugleich mit der Breite der Basis gegeben, [illegible] die gleichmäßige Erhebung, oder vielmehr der gleichmäßige Abfall der Basis-Ausdehnung nach unten gab die in sich gemessene Steigerung, zu der eine weitere Ausbreitung nicht an sich, sondern nur mittels eines andern weiter angelegten Unterbaues versucht werden konnte.

b. Bedeutung des Monumentalstyls für die Kunst.

§. 161. Vergleichung der monumentalen Bauformen unter einander.

Jener erste Thurm zu Babel war nur einmal angelegt, weil er alle möglichen Steigerungen seines Umfanges in der Anlage in sich beschloß. Die Pyramiden aber finden sich in großer Zahl, weil sie der Singularität angehörig immer neue Anlage erforderten. Zwischen beiden Gegensätzen standen dann die Obelisken, die in einfacher, fast gerade ansteigender Erhebung das immer nach oben sich verjüngende Verhältniß der tragenden Schwerkraft äußerlich darstellten, und damit den Kern des babylonischen Thurmbaues vorbildeten. Indem sie aber mit dieser Verjüngung nicht bis zur einfachen Spitze fortfahren konnten, wollten sie nicht des beschränkten Gesetzes selbst spotten, weil eine unendliche, oder doch unübersehbare Basis nothwendig gewesen wäre, wenn die erreichte Spitze die Großartigkeit der allzeugenden Natur nachbilden sollte, eine geringe Basis aber, wie das Lingambild sie erheischte, vielmehr den schnellen Abfluß der Kräfte bezeichnet hätte; so mußte sie, anstatt die erste Thurmgestalt an sich zu Ende zu führen, die Pyramidengestalt als Schlußpunkt erwählen, wodurch der Schein des Unendlichen durch den Uebergang des einen Gesetzes in das andere erreicht wurde. Nun war es dem Auge möglich, sich die Verjüngung, und daher das ausströmende Leben als ein Unendliches vorzustellen, das nur durch freiwilligen Abbruch, nicht aber durch natürliche Beschränkung ein Ende erleiden kann. Jener Naturdienst,

der die zeugende Naturgewalt vergötterte, mußte aber nothwendig auch eine Unendlichkeit in diese Kraft legen, wollte er sie überhaupt als göttlich vorstellen. Daß sich aus der Lingamssäule die Obeliskenform bildete, war innere Nothwendigkeit des zu Grunde liegenden Bildungsgesetzes. Die Form der Obelisken geht hervor aus der Nothwendigkeit des Festhaltens eines Unendlichen auf beschränkter Basis, was nur durch den abgebrochenen Uebergang von dem allmähligen Verjüngungsgesetz zum plötzlichen pyramidalen geschehen kann. Die Pyramide hat ihre Unendlichkeit in dem unmittelbaren Zusammenwachsen mit der Basis, auf der sie ruht, und in welche die fiktive Einheit der Spitze sich durch das gleichmäßige rasche Ausbreiten zu versenken scheint. Der babylonische Thurm hat seine Unendlichkeit in der unbegrenzten Ausdehnungs- und Erhöhungsfähigkeit. Der Obelisk hat diese scheinbare Unendlichkeit in dem Uebergang von einem Gegensatze zum andern. Diese anscheinende Eintragung eines Unendlichen ins Reich der Endlichkeit ist aber im Obelisk eine blos für das Auge täuschende. Denkt man sich die Spitze in gleichmäßiger Verjüngung hinzu, so ist auch die räumliche Grenze zur Sichtbarkeit der Vorstellung zu bringen. Die obwaltende Täuschung, die ein Unendliches durch die bloße Masse des ausgedehnten Stoffes zu erreichen strebt, wird hier durch dieß plötzliche Uebergehen offenbar. An sich aber liegt dieselbe Täuschung auch den beiden andern Formen der monumentalen Bauten zu Grunde. In beiden wird blos der äußere Sinn betrogen, das scheinbar ins Unermeßliche Fortlaufende für wirklich unermeßlich zu halten. Durch keine endliche Gestaltung aber kann das Gesetz der Endlichkeit an sich aufgehoben werden. Dieses Bestreben endet vielmehr darin, das Gesetz der Endlichkeit recht sichtbar zu machen. Nichts ist geeigneter, die Plumpheit und Schwerfälligkeit der Masse ins Auge springender darzustellen, als die Pyramidenform. Nur die massenhafte Breite trägt die aufsteigende Spitze, und diese ist selbst nur eine in die Ausdehnung herabsteigende Höhe. Um den babylonischen Thurm in seiner vollen Möglichkeit zu verwirklichen, müßte ihm am Ende die Basis, auf der er ruhen soll,

selbst entzogen, und die ganze Erde zu einem Bau über der Erde genommen werden, und dann wäre ein Ende doch wieder nicht verwirklicht, sondern nur immer eine größere und größere Anhäufung der Masse ohne Ende bedingt. Beide verkehrten Bestrebungen in ihrer selbstvernichtenden Einseitigkeit treten in der Obeliskenform zugleich hervor, ohne aber diese Unmöglichkeit, das Unendliche auszudrücken in blos stofflichem Bestande, aufzuheben; vielmehr wird diese nun erst recht sichtbar, indem durch diese mittlere Form am bestimmtesten klar wird, daß beide Richtungen da, wo sie auf eine bestimmte überschaubare Grenze also zu einer vollständig inner dem Gesichtskreise des Auges liegenden geschlossenen Form reduzirt werden, gar nicht für sich bestehen können. Die Vorstellung eines Unendlichen beruht blos auf einer Augentäuschung, welche in jenem angedeuteten Uebergange liegt.

2. Das Bauen als wirkliche Kunst im Tempel.

A) Allgemeine Entwicklung.

§. 162. Einheit des subjektiven und objektiven Ausgangspunktes der Kunst im Tempel.

Damit das Bauen zu einer wirklichen Kunst werde, muß es den Charakter der bloßen Wohnung und den des bloßen Monumentes verlassen, und beide in höherer Einheit in sich beschließen. Der Gegensatz von Innerlichkeit und Aeußerlichkeit muß mit Bestimmtheit hervortreten, soll anders die Darstellung einer innern Idee durch eine äußere Gestaltung erreicht werden. Das Innere des Baues in die bloße Maße zu setzen heißt diesen Gegensatz, und mit ihm die ideale Richtung überhaupt aufgeben. Die Masse kann nur äußerlich als Repräsentation der Leiblichkeit vorhanden seyn, wenn der Bau eine innere Bedeutung erreichen soll. Es tritt also abermals der Charakter der Wohnung im Gebiete der Baukunst, in so ferne das Bauen als Kunst erscheinen soll, hervor. Aber die Wohnung kann nicht in ihrer Besonderheit, in der Bedeutung eines blos äußerlichen Schutzmittels, oder unter der Bedingung des menschlichen Bedürfnisses, und des besondern der

Brauchbarkeit und Nützlichkeit dienenden Zweckes hieher gehören. Die Wohnung muß also monumentale Bedeutung haben, sie muß Wohnung Gottes auf Erde, muß der Grundbedeutung nach Tempel seyn, wenn sie ins Gebiet der Kunst gehören soll. Nur das Tempelgebäude kann im strengen Sinne Kunstgebäude seyn, weil nur dieses frei seyn kann von allen Zwecken der bloßen Nützlichkeit. Ein Gebäude, das nicht in irgend einer Weise Tempel ist, ist kein Kunstwerk. Das Bauen kann nur in so weit zum Gebiete der Kunst gehören, als es mit dieser übernatürlichen Bedeutung seines Bestehens in einem wesentlichen Zusammenhange steht. Wenn aber der Tempel als Wohnung des Ewigen unter den Menschen sich darstellen soll, so ist damit das Aeußerliche einer Wohnung und die innere Idealität des Gottesbewußtseyns im Menschen festgehalten. Aus dem Gefühle der Persönlichkeit und subjektiven Selbstständigkeit geht das Bedürfniß der Wohnung hervor. Aus dem Bewußtseyn dieser geistigen Einheit des in der Freiheit konstatirten Selbstbewußtseyns des persönlichen Wollens geht aber auch die Erinnerung an den Schöpfer hervor, weil die Aehnlichkeit mit Gott gerade in der persönlichen Geistesfreiheit besteht. Die Wohnung ist dadurch zur Möglichkeit eines Kunstwerkes gestempelt, daß sie Zeichen des Persönlichkeitsgefühls im Menschen ist, und kann zum wirklichen Kunstwerk werden, indem sie der Mensch des subjektiven Charakters entkleidet, und zur allgemeinen Versinnbildlichung des auf Erde unter den Menschen wohnen wollenden persönlichen Schöpfers umgestaltet. Ein über die Erde sich erhebender, für sich bestehender geschlossener Raum, der den Charakter der Wohnung ohne alle Nebenzwecke auf irdische Bedürfnisse an sich trägt, wird als nothwendiges Erforderniß der Baukunst im Tempel sich darstellen. Der Tempel ist eine Wohnung, zwar von Menschenhänden nach den waltenden Gesetzen der in der Schwere bedingten Ausdehnung der Materie erbaute Wohnung, die nach innen die Möglichkeit der würdigen Verehrung des Höchsten als tragende Idee erfordert. Das Innere des Tempels kann daher nur von dem gläubigen Geiste als von unsichtbarer Gottesnähe ausgefüllt gedacht werden. Eine leibhaftige Nachbil-

dung und Darstellung eines Gottesgedankens in irgend einer abbildlichen Gestalt, um die Nähe Gottes auszudrücken, gehört nicht wesentlich zum Tempel. Die innere Freiheit, von dem ausgedehnten Stoffe hervorgerufen durch die Erhebung dieses Stoffes über sich, stellt an sich schon die blos dienende Aeußerlichkeit des Stoffes dar. Der Stoff ist da, aber nicht um seiner selbst willen, und nicht in eigener Macht, sondern gehoben und getragen von einer mächtigern Idee, die nicht in ihm, sondern im unsichtbaren und unendlichen Reiche des Geistes liegt. Die Baukunst vermag aber diese unsichtbare Innerlichkeit nur anzuzeigen durch den Gegensatz, und ist daher, weil selbst nicht im Stande, die von innen heraus bildende Lebenskraft des Geistes in der Aeußerlichkeit auszusprechen, lediglich symbolischer Natur. Nur durch die Abwesenheit des Stoffes wird das Reich des Geistes offenbar in der Baukunst nicht durch die im Stoffe durch Eintragung einer lebendigen Bewegung sich darstellende Geistesmacht. Noch ist der Stoff nicht Diener des Lebens, das aus dem Geiste entspringt, sondern blos Diener der Bedeutung und Ahnung des geistigen Lebens.

§. 163. Entwicklungsstufen der Baukunst.

Der Tempel in seiner Eigenschaft als Wohnung, die selbst wieder aus der Einheit des Gegensatzes des monumental allgemeinen, und des bewohnbar subjektiven Bedürfnisses des Menschengeschlechtes hervorgegangen ist, schließt in seinem äußern Bestande nothwendig wieder eine doppelte Richtung der möglichen Construktion in sich, die zuletzt in einer höhern, gemeinschaftlichen Spitze zusammenlaufend eine dreifache Reihe von Bildungen, eine dreifache Bauart aus sich hervorgehen läßt. Wie in der monumentalen Construktion im Entgegensetzen von Unten und Oben, und von Oben und Unten, und in der Vereinbarung beider eine dritte Construktion sich bildete, so tritt nun in der Hinzufügung des Charakters der Wohnung zur monumentalen Bedeutung auch noch der Gegensatz von Innen und Außen hinzu, der gleichfalls mit jenem ersten Gegensatz von Oben und Unten sich versöhnen, und dadurch eine letzte Einheit der Kunstformen begründen muß. So

erwachsen nun aus diesen ersten Elementen und einfachen Gegensätzen drei wesentliche nothwendige Entwicklungsformen der Baukunst. Die eine Form, die den Charakter der monumentalen Gestaltung vorherrschend ausprägt, führt sich aus in dem überwiegenden Gegensatze von Oben und Unten, von Kraft und Last, die aus Säule und Gebälk wieder ihre in ihnen ruhenden Gegensätze durchwandeln, bis sie eine schlüßliche Endigung finden. Der entgegengesetzte Charakter der Wohnung drückt sich in den Gegensatz von Innen und Außen, vom Umfangenden und Umfangenen aus, wie er im Zelte zuerst angedeutet ist, und durch die möglichen Gegensätze zu einer gleichfalls für sich vollendeten Abschließung gedeihen mag. Die eine Bauart hat sich ausgehend von Indien dem Abendlande zugewendet, und in Griechenland ihren Abschluß gefunden. Die andere Bildung hat sich auf die semitische Völkerverbreitung aufgesetzt, und ist mit derselben gleichfalls bis zum Abendlande in der maurischen Ausbildung ihrer Grundelemente vorgedrungen. Beide entgegengesetzte Bildungen, von denen die eine die Vollendung nach außen, die andere die nach innen anstrebte, die eine dem Monumentenstyl in äußerm Glanz und innerer Beschlossenheit, die andere der Beschlossenheit der Wohnung in äußerer Abschließung und innerer Ausschmückung huldigte, haben in letzter Vereinigung im germanischen Style, die Kunst eine letzte und höchste Einheit der ganzen Bewegung erreichen lassen. So wendet sich denn die Untersuchung zuerst an den einen, dann an den andern jener beiden Gegensätze, um sie für sich zu entwickeln, und zuletzt zur höchsten Einheit und zum Verständniß des germanischen Styles der Baukunst zu gelangen.

B) Die einzelnen Entwicklungsstufen der Baukunst.

a. Entwicklung des Gegensatzes von Unten und Oben, von Kraft und Last.

α. Vorherrschen der Last. Der indische Baustyl.

§. 164. Entwicklung der indischen Baukunst aus den Gesetzen der Kunst im Allgemeinen.

Die erste Stelle in der Folgenreihe der Entwicklung der Baukunst wird mit Recht der dem Bauen als Erhebung einer Masse, die für sich bestehen kann, über die allgemeine Erdoberfläche am nächsten stehende Styl des monumentalen Tempelbaues einnehmen. In dieser Erhebung muß der Gegensatz von Unten und Oben in seiner herrschenden Uebermacht hervortreten, und wenn auch, weil in die Kunst nun doch schon der Charakter der Wohnung, also der allseitigen Ausdehnung des geschlossenen Raumes um einen idealen Mittelpunkt, eingetreten ist, die Richtung von Oben und Unten nicht die allein vorhandene seyn konnte, so war sie doch die dominirende, die den Charakter des Ganzen bestimmte. In diesem vorherrschenden Gegensatze von Oben und Unten, welcher als Kraft und Last im Bau sich darstellte, mußte die bildende Kunst ihren Ausgang nothwendig von der Basis nehmen, auf der sie ihren Gegensatz aussprechen wollte. Abgesehen davon, daß der Ausgangspunkt der, Kraft und Last zuerst sondernden, Baukunst in dem natürlichen Höhlenbau gesucht werden kann, ist schon an sich nothwendig, daß diese erste Erhebung des künstlichen Baues in überwiegender Herrschaft der tragbaren Last sich begründen mußte. Sollte der Charakter einer in der Kunst gegebenen Macht, die in dieser Macht des schwerfälligen Stoffes Meister werden, und ihn zur freien, gestützten Wohnung umgestalten konnte, in seiner Ursprünglichkeit sich offenbaren, so konnte dieß nur geschehen durch die Aushöhlung in die Erde oder in den massenhaften Gebirgskern, der nun von den bildenden Händen des Menschen durchgraben eine Freistätte für andere Bedingungen und Vorstellungen wurde, als er der natürlichen Undurchdringlichkeit und Festigkeit nach seyn konnte. An die Stelle des festen Körpers trat

der freie Raum. Damit war zugleich ein erster, nothwendiger und unwillkürlicher Gegensatz des Tempelbaues mit den monumentalen Bauten eingetreten. Hatten diese den freien Raum durch die Masse verdrängt, so wurde durch die erste Bedingung des Tempels, Wohnung zu seyn, das Entgegengesetzte bewirkt, und die kompakte Masse durch den von seiner Schwere befreiten, sich selbst stützenden und tragenden Raum verdrängt. Damit wurde denn freilich auch der Charakter des hohlen Raumes und des Höhlenbaues vorherrschende Eigenthümlichkeit. Aber gerade diese Eigenschaft war auch durch die nothwendige Entwicklung der Gegensätze, die als Kraft und Last sich mit einander ausgleichen sollten, bedingt.

§. 165. Formelle Ausbildung der indischen Kunst.

Die Entgegensetzung von Oben und Unten muß die Säule als tragende Kraft, und das Gebälke als getragene Last ausbilden. Die erste Bildung muß vermöge der Grundbedingung des Sichtbarwerdens des Gegensatzes der geistigen Bedingung mit dem bedingten Stoffe nothwendig die Säule hervorrufen. Die Säule als tragende Kraft einmal dastehend bildet im ersten Gegensatze ein unausgebildetes Gebälk über sich, das als überhaupt drückende Last ohne weitere Gliederung auf ihr ruhte. So erschien das Gebälk in unausgeschiedener und ungegliederter Massenhaftigkeit, als ungeheuere und gewissermassen unendliche Last, der darum auch eine unbegrenzte Kraft in der Säule zu entsprechen schien. Die Säule konnte auf dieser Stufe des Gegensatzes daher auch nur in gedrückter, breiter und massenhafter Form sich entwickeln. Ihre Gliederungen entfalteten sich der unendlichen Last entsprechend in Rundungen und geschweiften Uebergängen, und gingen mehr ins Breite, als ins Hohe. Der Druck mußte auf dieser Stufe sichtbar hervorscheinen. Nur allmählig erleichterte sich die Decke, die Säulen schwangen sich, und strebten mehr in die Höhe, als in die Breite. Dadurch wurde nun das Fühlbarwerden eines Unendlichen im Endlichen, wie es zuerst im Gegensatz von ungeheurer Last hervorgetreten war, geschwächt von Seite der sinnlichen Vorstellung.

Allein schon durch die erste Anlage dieses unterirdischen Tempelbaues war die Einführung eines idealen Prinzips angebahnt. Auch konnte ein solches großartiges Bestreben, Berge und Felsen selbst zu freien luftigen Räumen umzuschaffen, nur aus einem idealen Schwung der Phantasie, das Göttliche im Tempel anbetend zu verherrlichen, und auch den Ort der Gottesanbetung dieser Gottheit würdig zu gestalten, hervorgehen.

§. 166. Die ideale Bedeutung der indischen Formen.

Die Idee der Gegenwart eines Unendlichen konnte allein berechtigt und befähigt erscheinen, auch in der äußern Erscheinung des Tempels ein dem Unendlichen sich Annäherndes, wenigstens für die Sinne Unendliches und Unermeßliches schaffen zu wollen. Dieses Unendliche, das schon in dem einfachen äußerlichen Gegensatze von Kraft und Last hervortrat, ging dann als innere Bedingung desselben auch in den eingeschlossenen Raum über, erweiterte ihn zu einer kaum überschaubaren Ausdehnung, und erfüllte diesen weit ausgedehnten Raum mit einer, dem ersten Blick wenigstens unermeßlichen Zahl von Säulen, Figuren und größern oder kleinern Verzierungen, so daß der erste Eindruck nur der eines unterirdischen, für sich bestehenden und unermeßlichen Universums seyn konnte. Die hier zusammengehäuften Bildwerke, die ungeheure Ausdehnung des Ganzen, die überschwengliche Fülle der Vorstellungen mußte auf den Gedanken bringen, ein göttliches Werk, und nicht ein Werk von Menschenhänden sei es, was man erblicke. Dieses Eindruckes kann der spätere Reisende, der jene großen Werke nur in ihren unscheinbareren Resten erblickt, sich noch nicht erwehren. So war denn die Baukunst in ihrem ersten Erscheinen einem Charakter gefolgt, der diese Erscheinung nothwendig in einem Lande hervorrufen mußte, wo das Symbolische, und in diesem wieder die Fülle und der unabsehbare Reichthum der sinnlichen Bilder die Unendlichkeit der Idee ausdrücken sollte. Indien mußte nothwendig das Vaterland dieser ersten Stufe der Baukunst seyn, mußte es um so mehr seyn, als das Symbolische wie vorherrschender Charakter der Baukunst, so auch der dortigen Kunst überhaupt

ist. Die Kunst, die die Epopöen bis zur unabsehbaren Ausdehnung erweiterte, durfte auch Tempel schaffen, die durch ihre ans Unermeßliche grenzende Ausdehnung ein Bild der Ueberschwenglichkeit der möglichen Darstellung des Göttlichen waren.

β. Vorherrschen der Kraft.

aa. Uebergang zur ägyptischen Baukunst.

§. 167. Die ägyptische Baukunst in ihrem Gegensatze mit der indischen.

Durch die Eintragung der Idee, als der den Bau zu einer Darstellung des Göttlichen auf Erde erhebenden Kraft, war in den indischen Bauwerken eine allmählige Erhebung des Baues aus seiner unterirdischen Verschlossenheit in die lichte Räumlichkeit möglich gemacht. Was der Masse an scheinbarer Unendlichkeit abging, konnte durch den Reichthum der Bildwerke und die größere Ausdehnung ersetzt werden. So wurde der erste Beginn des sich erhebenden und die Säule aufstellenden Baues allmählig in seinen eigenen Gegensatz übergeleitet. Wie im Beginne der erwachenden Kunst das Gebälk als der eine Gegensatz von Kraft und Last im massenhaften Uebergewichte erschienen war, so löste sich nun in zweiter Stufe der Kunstbildung die Säule vom Gebälke los, der Bau warf die Last der auf ihm ruhenden Erdschichten allmählig ab, und zuletzt stand er als neue Kunstform da, die im einfachen Gegensatze mit der ersten stand, aus der sie hervorgewachsen war. An den indischen Bau schloß sich der ägyptische an, durch den die Kunst allmählig ihren Uebergang aus dem Orient, wo sie entsprang, in den Occident bewerkstelligte, und dieser errichtete sich auf dem Widerspruche mit seinem Vorgänger. War zuerst das Gebälk übermächtig, so mußte im Fortschritt der Entwicklung der Gegensätze nun die Säule mit ihrer Umschließung im Gegensatze von Oben und Unten das Uebergewicht erhalten.

bb. Bildungselemente der Aegyptischen Baukunst.

aa. Aeußere Formen.

§. 168. Die Säule.

Die von Unten nach Oben strebende Kraft war es, die im ägyptischen Tempelgebäude vorherrschend erschien. Die Säule schoß daher ohne weitere Gliederung in die Höhe. Sie erschien nicht mehr, wie eine massive Stütze, die aus der Last sich hervorgab, um diese zu tragen, sondern wie ein wachsender Organismus, der die Last der ihn umhüllenden Erde von sich abgestossen, und frei in die Höhe gewachsen ist, um sich oben nach eigenem Triebe zu enthüllen, und, in Blätterreihen aus einander gehend, einen ihm selbst entsproßenen Schluß zu erzeugen. In dieser Erzeugung mußte jedes getragene Gebälke blos als aus der Säule herausgewachsenes Blätterwerk erscheinen, das sich oben zu einem leichten Dache zusammenfügen konnte, und diese Säule selbst endigte sich daher meistens mit einem, dem Reiche des Pflanzenorganismus entlehnten, aber in das Gesetz der oryktognostischen Versteinerung hinübergezogenen Blätterschmucke. Ohne weitere Rundung und Gliederung wuchs die Säule in obenanstrebender totaler Verjüngung empor. In dieser Verjüngung trat die Darstellung eines Unendlichen im Gegensatz vom indischen Bau, der dieses in der Unermeßlichkeit der Last gefunden, in der mit jedem Zoll sich erweiternden Veränderlichkeit der sich immer verjüngenden, und daher im entgegengesetzten Sinne als unendlich erscheinenden Säule hervor. Mit dem Obelisk auf dem gleichen Gesetze erbaut erhob sich die Säule nach oben, um nicht wie dieser, mit der Pyramide nach innen, sondern mit der Blätterkrone in Anfügung von Säule an Säule nach außen zu schließen.

§. 169. Die Tempelwand.

Das Gesetz der Pyramide war im ägyptischen Temp[illegible]
es auch nicht als Schluß der Säule hervortreten konnte, [illegible]
gänzlich vernachläßigt, sondern gab sich vielmehr in de[illegible]
wendungen des Tempels kund. War nemlich im

der unterirdische Typus allmählig verschwunden, und der Tempel im ägyptischen Baustyle endlich vollständig nach oben ans Licht getreten, so konnte er sich doch noch nicht nach außen vollständig der alten, massenhaften Umhegung entkleiden, sondern fügte sich die Seitenwände in dem Lichte undurchdringlicher Festigkeit bei, um die nach außen vollständige Abgeschlossenheit, und den Charakter einer über die Erde sich erhebender und für sich bestehender Wohnung nicht zu verletzen. Diese Umfassungsmauer konnte aber in keiner Weise in einfacher geradlienigter Erhebung aufsteigen. Dazu war sie noch zu wenig für sich bestehend, und zu sehr mit dem Ganzen verbunden, als daß sie ohne sichtbare Neigung nach innen als bloße, nicht zum Ganzen gehörige, für sich bestehende äußere Umhegung hätte hingestellt werden können. Gerade in dieser sichtbaren Neigung nach innen, die von unten nach oben ansteigend eine abgekürzte pyramidale Form hervorrief, war abermals eine Versinnlichung der im Tempel darzustellenden Idee des Unendlichen ausgesprochen. Diese allmählig ansteigende Verjüngung brachte die Wirkung einer bis ins Unermeßliche ansteigenden Erhebung hervor, und gerade die durch die beschränkte Höhe der Säule, und des durch sie bedingten ganzen Baues hervorgebrachte Abkürzung, vermehrte die Wirkung dieses Eindruckes nach außen. Die pyramidale Form war in ihren Gegensatz eingetreten, und statt in die Erde hinein zu wachsen, strebte sie aus ihr heraus in den unermeßlich freien Raum herauf. Plötzlich aber erschien das Streben durch eine freiwillige Aufgebung unterbrochen, und der Schein eines Fortwachsenkönnens ins Unendliche war dadurch nur vermehrt, weil keine sinnliche Wahrnehmung das Auge des Gegentheiles der einmal gefaßten Richtung überweisen konnte.

ββ. Ideale Beziehungen.

§. 170. Die allegorisch=symbolische Bedeutung der ägyptischen Kunst.

Mit der nach außen sichtbar hervortretenden Unendlichkeit war in der ägyptischen Baukunst auch nach innen die Idee als herrschende und bedingende Kraft sichtbar geworden. Die unabsehbare Reihe der Säulen und Bildwerke, die schon im indischen

Baustyl zur Erscheinung gekommen waren, trat hier abermals in gleicher Reichhaltigkeit, nur in einem andern Charakter hervor. Wie das Aeußere sich umgestaltet hatte, ohne daß doch der Charakter des Tempels verletzt war, indem an die alte Bedingung des Unendlichen in der Erscheinung die entgegengesetzte getreten war, so trat derselbe Gegensatz auch im Innern hervor. Der Tempel war erfüllt mit einer unabsehbaren Reihe von Bildwerken, aber diese selbst, ob sie auch noch den symbolischen Charakter an sich trugen, waren nicht mehr überschwengliche Bilder des Unaussprechlichen, Unendlichen, sondern bestimmte artikulirte Zeichen des im Endlichen durch die Schöpfung nachgebildeten Unendlichen. Nur die innere unausgebildete Räumlichkeit selbst konnte noch als Bild des unsichtbaren Gottes gelten. Sonst aber war das Unbegreifliche in die Reihe des durch alle Endlichkeiten hindurchwandernden Seelenlebens eingetreten, und mußte mit den Bildern des Zeitlebens umschrieben werden. Daraus bildete sich sofort eine eigene Fixation des Unendlichen. Die Gestalten häuften sich nicht, wie in Indien, um durch unausgeschiedene Einheit Alles zu bedeuten, sondern sie trennten sich, und stellten das Unendliche in der stets fortwachsenden Macht des Unterscheidens dar. Die Symbolik war eine ins Ungeheuere anwachsende Allegorie geworden, und die Tempel waren die Träger dieser geheimnißvollen Auslegungen des Göttlichen. Das Bewegliche und Unbestimmte hatte sich fixirt und bestimmt, und konnte darum aus dem unendlichen Reiche der Endlichkeit genommene Zeichen, als Bilder einer bestimmten Beziehung des Unendlichen festhalten. So entstand eine reichhaltige Hieroglyphenschrift, die mit ihren bedeutsamen Charakteren die Säulen und Wände der Tempel erfüllte. Die in Indien ins Unermeßliche fortströmende Zeugungskraft der sich immer verjüngenden Natur war in Aegypten in den regelmäßigen Cyklus des Jahreswechsels zurückgetreten. Das Unendliche hatte sich aus dem Kreise des regelmäßig gebildeten Naturlebens zurückgezogen, und an seiner Stelle die bestimmte Regel walten lassen. So trat die überschwengliche Phantasie in die Grenze des regelnden, die Erscheinungen sondernden Verstandes zurück, und Lehre und be-

stimmte Bedeutung entstand, und erhob sich in nur dem Eingeweihten verständlicher Schrift an den Wänden des Tempels, in dem die Vermittlung der Zeit mit der Ewigkeit sich auswirken sollte.

cc. Unvollkommener Zustand der ägyptischen Baukunst.

§. 171. Die Grenzen der ägyptischen Kunst.

Gerade durch die symbolisch allegorische Deutung, die im ägyptischen Tempelbau als wesentliche Bedingung der Kunstentwicklung erschien, war eine neue Erhebung der Kunst über diesen zweiten Gegensatz, in welchem sich die in der Säule erhebende Kraft in eben so einseitiger Weise ausgesprochen hatte, wie in Indien die auf der Säule ruhende Last diese selbst noch zu einer, wie Last erscheinenden Massenhaftigkeit gestaltet hatte, bedingt. Die Säule, die im ägyptischen Tempel als vorhergehende Macht erschien, war doch nicht um ihrer selbst willen da, sondern sollte der in Hieroglyphen sich aussprechenden Symbolik nur als äußerer Träger dienen. Dadurch war ihr die Möglichkeit einer in ihrem eigenen Charakter gelegenen, organischen Ausbildung ihrer Form genommen, sie war nicht als Träger der Tempelform selbst, sondern nur als untergeordnetes Mittel einer sich in Hieroglyphen aussprechen müssenden Symbolik gegeben, in welcher Hieroglyphik auch wieder die Ohnmacht der Baukunst offenbar wurde, nicht für sich Symbol der Idee werden zu können. Da nun die Säule als Träger des Baues in diesem ersten Gegensatze von Kraft und Last erschien, so mußte sie auch als Mittelpunkt desselben sich erbauen, und diesen Gegensatz für sich in ihrer eigenen Gliederung aussprechen können. Eine solche Gliederung war aber in der ägyptischen Kunstform unmöglich, weil der Gegensatz selbst nicht in äquivalentem Gleichgewichte von Kraft und Last, sondern in überwiegender Uebermacht der Säule bei fast verschwindendem Gebälke erschienen war. Diese Gliederung konnte erst hervortreten mit gleichmäßiger Ausbildung der beiden Gegensätze, wie sie im griechischen Baustyle sich entwickelte.

γ. Einheit von Kraft und Last im griechischen Styl.

aa. Allgemeine Entwicklung der griechischen Baukunst.

§. 172. Der reine Gegensatz von Säule und Gebälke als quantitative Ausgleichung von Kraft und Last.

Nachdem in Indien die bildende Kunst in die Tiefe hineingebaut, und die Säule als erstes Bedürfniß der das Unermeßliche tragenden Kraft aus der Masse herausgebildet, die ägyptische Baukunst aber in dem freien Wachsthum der Säule und der Gewandung die unermeßliche in die Höhe strebende Kraft in freiwilliger Unterbrechung in dem reinen Gegensatze des Tragens als frei aufstrebend hingestellt hatte, mußte in der Einheit der freien Strebung und des kräftigen Tragens die in sich organische Gliederung der griechischen Säule sich erbauen. Die übermäßige Last war abgeworfen, und die willkührliche Unterbrechung aufgehoben durch das nun gleichfalls in wohlberechnetem Verhältnisse hervortretende Maaß des auf der Säule ruhenden Gebälkes. Nun war die Säule strebend und wachsend, und doch wieder hebend und tragend zugleich. Die Unterbrechung nach oben hatte einen wohlbegründeten Schluß in der verhältnißmäßigen Höhe und Dicke der tragenden Säule zu der Schwere des darauf ruhenden Gebälkes. Die Kunst, wohl ausscheidend zwischen beiden Gegensätzen, wollte zu dem einen nicht mehr verwenden, als zu dem andern, um das gegenseitige Bedürfniß beider rein hervortreten zu lassen. Jede stark ausgefüllte Wand mußte als überflüßiger Aufwand erscheinen, der nur um nach außen abzuschließen, aber keineswegs, um nach oben zu tragen, zweckmäßig erscheinen konnte. Die Säule schien zwecklos für sich, und bedurfte, um nicht selbst überflüßiges Spielwerk zu seyn, des darauf ruhenden Gebälkes, und das Gebälk war unmöglich als solches zu denken, ohne die ebenmäßigen Stücke seiner eigenen Schwere. So war nun das Gleichgewicht zwischen beiden eingetreten. Die Säule war nicht mehr blos Trägerinn von Hieroglyphen, sondern der wesentlichen, tragbaren Baulast, und die Last war nicht mehr übermächtige Naturgewalt, sondern mit der Säule harmonirender Schluß des Gebäudes nach oben. So war denn der Gegensatz von Oben und Unten im Bau in seiner

gleichmäßigen Gliederung hervorgetreten, und die Entwicklung der bildenden Kunst mußte nach dieser Richtung des Gegensatzes von Oben nach Unten ihre Vollendung im griechischen Baustyl erreichen. Dieser Gegensatz von Oben und Unten in seiner reinen Wechselseitigkeit ließ daher den Gegensatz von Außen und Innen nur leise angedeutet erscheinen, während er selbst in die ebenmäßigste und vollständigste Gliederung eintrat. Der griechische Tempel hatte in Vollendung des Gegensatzes von Oben und Unten die Säule als die sichtbare Erscheinung und das bestimmte Medium seiner Vollendung nach außen stellen müssen, um die umfassende Wand, die dem Gegensatz von Innen und Außen angehört, wenigstens nach außen hin ganz verschwinden zu lassen. Diese konnte nur noch im engsten Raum und als nicht umschließend, sondern als umschlossen nur in der einfachen Tempelzelle sich finden, wo sie ohne weitere Gliederung und Verzierung blos die einfache Folie zur freien Entfaltung des auf ihr ruhenden Gebälkes und der sie umgebenden Säulen dienen konnte. Sie war daher an sich einfach, und bedingte in dieser Einfachheit die Mannigfaltigkeit des an ihr sich entfaltenden Reichthums der Kunst. Die Säule mußte daher nothwendig im ganzen Umkreise sie umstellen, um die geringe Bedeutung der innern Tempelzelle durch ihre eigene Vervielfältigung um so sprechender darzustellen.

§. 173. Ideale Bestimmung des griechischen Styles.

Die Einfachheit der Zelle an sich ließ in ihr keine weitere Gliederung des Grundrisses zu, als nur in so weit durch sie eine Abwechslung der Säulenstellung nach Außen hin bedingt war. Das Normalverhältniß des Zellengrundrisses konnte daher zunächst nur ein Rechteck seyn, dessen Ausdehnung in die Tiefe die der Breite überwog, wodurch die Verschiedenheit in irrationalen Zahlen in die äußere Säulenstellung eintrat. War nemlich die Zelle in geradem Zahlenverhältnisse zweimal oder dreimal so lang als breit, so war durch den allseitigen gleichmäßigen Abstand der Säulen von der Zellenwand das aus der einfachen Zahl hervorgehende, der Anforderung des Gesetzes der Schönheit durch den Ueber-

gang von der rationalen Einheit in das Irrationale und gleichsam Unberechenbare des Verhältnisses eine entsprechende klare Unterlage gegeben. Dieser Uebergang von der klar bestimmten Einheit zur unbestimmten Beweglichkeit des an sich Faßbaren trat dann in weiterer Ausbreitung in die Säule selbst ein, die mit der Einheit des von unten an in einem Dritttheil der Höhe festgehaltenen Verhältnisses der Säulenhöhe zur Säulendicke die unfaßbare Beweglichkeit der Verjüngung in die übrigen beiden Dritttheile der Säulenhöhe eintreten ließ, wodurch ein Uebergang von dem an sich Einfachen zum unendlich Mannigfaltigen sich herstellte. So war die einfache Schönheit von der beweglichen Grazie umschwebt, und die wahre Schönheit, die in der sichtbaren Einigung eines an sich Faßbaren mit einem Unerschöpflichen, die in einem beweglichen, und ins Unendliche sich schwingenden Fluge die Phantasie mit sich fortreißt, nachdem sie zuerst durch ihre treue, faßliche und klare Einheit dieselbe sich gewonnen, besteht, tritt nun in freier vollendeter Fülle hervor. Das war es, was der ägyptischen Säule mangelte. Die Verjüngung von unten auf in gleichmäßigem Fortschritt, oder die gleiche einheitliche Erhebung waren beide unschön, indem die eine den blos einfachen Anhaltspunkt des Gleichmaaßes ohne Fülle, die andere ein stets wechselndes Gesetz der Verjüngung ohne bleibenden Ruhepunkt darbot. —

§. 174. Aeußere Bestimmtheit der Formen.

Mit Verjüngung der griechischen Säule war zugleich ein zweites Gesetz bedingt. Die Mannigfaltigkeit in der Einheit, die in dieser Verjüngung als bloßer Gegensatz hervortrat, foderte zur weitern Vollendung auch die regelmäßige Gliederung ober und unter sich, zur vollständigen Ausscheidung von oben und unten, in der die an einander liegenden Schichten und Wülste der indischen Säule eben so zur Vollendung geführt wurden, wie in der auf der Einheit schwebenden Verjüngung die ägyptische. Die Säule als strebende und tragende, auf der Erde ruhende Kraft, trug nothwendig die dreifache Beziehung einer doppelten Scheidung und einer einheitlichen Ausgleichung der beiden

getrennten Gegensätze, in sich. Die Säule mußte sich lostrennen von der breiten Unterlage, auf der sie ruhte, und diese Losreißung foderte ein eigenes scheidendes Glied, das als Säulenfuß diese Trennung bezeichnete. Deßgleichen mußte nach oben, wo die Säule von der darauf ruhenden Last sich schied, auch dieser Punkt durch eine eigene Unterlage bezeichnet werden, um eben so bestimmt den Gegensatz, als die Bestimmung beider Gegensätze anzudeuten. So theilte sich die Säule nothwendig in drei Glieder, in den Fuß, den Kopf (das Capitäl) und den eigentlichen Schaft der Säule. In gleicher regelmäßiger Weise theilt sich nun auch das Gebälke, das als Last auf dieser Säule ruhte, in eine dreifache Lage der Glieder über einander. Wie aber das Gebälke als ruhend und im Gegensatz mit der strebenden Säule gedacht werden mußte, so entstand seine Gliederung nothwendig aus dieser Ausdehnung in die Breite, durch die es nicht bloß mit der Säule, sondern auch mit der Zelle zusammnhing. Das erste auf der Säule ruhende Gewicht mußte nothwendig der alle Säulen einer Richtung mit einander verbindende Querbalken seyn, der unter dem Namen Architrab stets als wesentliches Glied im griechischen Baustyl hervortrat. Weil aber die Ausdehnung in die Breite eine zweifache war, so mußte dem einen Querbalken nach der Breite nothwendig ein zweiter nach der Länge des Gebäudes entsprechen, der die abstehenden Säulenreihen mit einander verband, während die entgegengesetzte Reihe wieder mit der ersten gleichlaufend war. So entstand der zweite entgegenstehende Quer- oder der eigentliche Längsbalken, der Fries, der mit dem ersten nothwendig gleiche Höhe haben mußte, da beide das Verhältniß nach der Lage des Gebäudes mit einander wechselten, und was östlich und westlich Querbalken war, südlich und nördlich zum Längsbalken werden mußte der Bedeutung nach, während die Stellung die gleiche bleiben mußte. Somit mußte, um Bedeutung und Stellung, um die Gegensätze von Oben und Unten und Innen und Außen, die sich hier durchkreuzten, auszugleichen, das gleiche Höhenmaaß für beide festgehalten werden. Auf dieser doppelten Balkenreihe mußte nun das

schließende gegen die Mitte der Fronte, um für die Breite und Höhe einen einheitlichen Schluß zu gewinnen, und den reinen Gegensatz mit der breiten Erdunterlage in der entgegenstehenden Spitze zu bilden, sich erhebende Sparrwerk des Daches sich aufsetzen. Dieses auf beiden Balkenreihen ruhende Dach konnte aber nur nach vor- und rückwärts in eine Spitze zusammenlaufen, und den einheitlichen Giebel des Gebäudes zum Schlusse führen. Daher mußte auch die diese Spitze nach einer einfachen Längelinie vermittelnde zweite Balkenreihe mit in den Gegensatz des sich erhebenden Sparrwerks treten, und so entstand, beide Unterbalken vereinigend, in sich schwingender Ausladung über beide die dritte Balkenreihe, die in gleichmäßiger Ausbreitung wieder bis zu der mit dem Säulenfuß korrespondirenden Breite sich hervorneigte, und als Karnieß zu den wesentlichsten Gliedern des Gebäudes gezählt wurde. Darüber stand, als Breite und Höhe einigender Schlußpunkt, der Giebel, der in der Scheidung von Länge und Breite nur über die vorherrschend bedeutende Seite des Gebäudes, über der Fronte und ihrem Gegensatze sich erbauen konnte. Mit der dreifachen Gliederung des Gebälkes und der Säule, und dem einfachen Giebel an der Spitze, entsprechend der breiten, flachen Grundlage des Gebäudes, war die Gliederung des Gegensatzes vollendet. Nur konnte, dem Giebel entsprechend nach unten hin der Säule eine für sich bestehende, aus dem Boden sich erhebende, aber weil diesem entsprechend, doch in der Quadratur erbaute Unterlage gegeben werden, die aus der zum Tempel selbst führenden Stufe, durch welche die gleich ebene Grundlage des Gebäudes von der an sich ungleichen Erde getrennt wurde, entstehen konnte, sobald diese Stufe in ein besonderes Verhältniß zur Säule gebracht wurde. Diese Unterlage der Säule, deren Gliederung aus einem massenhaften Würfel als dem Kern des Ganzen mit entsprechendem vierseitigen Aufsatze und unterliegender weniger hohen aber breiteren Basis bestand, trug den diese Stellung bezeichnenden Namen des Postaments, und ward, weil nicht an sich nothwendig, auch nicht überall angewendet, sondern nur, wo die sehr erhöhte Lage eine weitere Gliederung

der Basis und der zum Tempel oder zum Gebäude führenden Stufen zweckmäßig erscheinen ließ.

bb. Die weitere Entwicklung der griechischen Baukunst.

αα. Allgemeine Begründung der Entwicklung des griechischen Styls in seinen einzelnen Ordnungen.

§. 175. Stufenweise Entfaltung des griechischen Styles.

Wie die griechische ebenmäßige Entgegenstellung und formelle Vollendung des Gegensatzes von Kraft und Last in Säule und Gebälk nicht ohne vorausgegangene Entwicklung der bildenden Kunst, sondern nur aus dem Vorhandenseyn der diese Einheit bedingenden Gegensätze und am Schluße einer bestimmten Entwicklung begreiflich ist, so hat auch die Vollendetheit der griechischen Baukunst in ihrem Kreise in gleicher stufenmäßiger Entwicklung sich aufgebaut. Die Nationalität des griechischen Bildungsganges, welche in heiterer Umhüllung des verborgenen unsichtbaren Grundes sich aussprach, war auch im Tempel hervorgetreten. Nach Außen frei und offen und dem Lichte zugänglich war der Tempel ein Bild ihrer religiösen Richtung, die das Göttliche im menschlichen und irdischen Lichte schauen, das Geheimniß des göttlichen Lebens aber von sich abweisen und in den Hintergrund der heitern Lebensentfaltung drängen wollte. Der Charakter der Wohnung war dem griechischen Tempel gerade noch in der offenen Säulenhalle geblieben, während das eigenthümliche Vorhandenseyn des Göttlichen in der lichtleeren Zelle des Tempels sich vor dem Umgange mit Menschen verschloß. Die sichtbare Welt hatte sich ihrem plastischen Sinne aufgeschlossen, aber den unergründlichen Grund des Lebens hatten sie von sich abgeschlossen, und ihn nur zum allgemeinen Träger der sinnlichen schönen Lebensentfaltung gemacht. So war die indische unterirdische Wohnung noch in ihrer Tempelzelle geblieben, und die ägyptisch-symbolische Bedeutung des Mysteriums hatte sich die griechische Phantasie in eine heitere Allegorie umgeschaffen. So war das Menschliche an die Stelle des unsichtbaren Göttlichen getreten, und die Idee, die der unerschöpflichen indischen Phantasie durch die Anhäufung von Pracht und Fülle als

unergründlicher Träger der bildenden Kraft vorschwebte, und dem ägyptischen Tiefsinn als mit dem endlichen Verstande unergreifbares Mysterium in geheimnißvollen Zeichen nicht ausgesprochen, sondern angedeutet wurde, war dem Griechen als ordnendes Gesetz der sichtbaren Welt erschienen, von dem er nicht das Geheimniß und nicht das Symbol, sondern blos die Sichtbarkeit in der Erscheinung foderte. So war ihm das Göttliche sichtbar und sinnlich vernehmlich nahe, aber ohne daß er es in seiner Innerlichkeit fassen konnte, sondern um als unbekannter Gott durch die Erscheinung den Sinn für das Ewige, für den unsichtbaren Ordner der sinnlichen Welt gefangen zu nehmen.

§. 176. Die subjektive Bedeutung der griechischen Kunst in ihrer nähern Beziehung zur Baukunst.

Der Tempel konnte dem Griechen gar nicht einmal wirkliche Wohnung des Göttlichen auf Erde werden, sondern war mehr ideales, als reales Bedürfniß des Volkes. Das Mysterium feierte seine Feste nicht öffentlich, sondern in innerster verborgenster Zelle. Aeußerlich aber stand der Tempel im Bild einer freundlichen Herrlichkeit, einer schönen Ruhe und eines freien, mehr als irdischen Ebenmaaßes, als sprechendes Wort der Erinnerung an die höhere sichtbar gewordene Weltordnung für das ganze Volk da. Eine Halle wird gebaut, ohne weitern Zweck, als den der Schönheit und des Ebenmaaßes, die im Innern das Geheimniß dem Uneingeweihten barg, im Aeußern aber die Lehre der sichtbaren Ordnung des Geistes und seiner Sprache den Menschen verkündete. Das Unsterbliche stand vor dem Menschen in sichtbarer Gestalt, alle irdischen Zwecke verläugnend, nur um seiner selbst und seiner Schönheit willen vorhanden. An dieser sollte das Auge sich erheben, und den Druck des Irdischen vergessen. So erhob sich der Tempel mehr ein Bild einer Wohnung Gottes unter den Menschen, als selbst wirkliches Haus des Allerhöchsten auf Erde, mehr die Möglichkeit einer Gottesverehrung aussprechend, als sie in Wahrheit zulassend. Der Tempel war in den Zustand der monumentalen Beziehung eingetreten. Man

konnte Tempel errichten, nicht, um darin die Gottheit anzubeten, sondern nur um die Nothwendigkeit und das Bedürfniß der Gottesverehrung äußerlich zu bekennen. So war der Grund des Baues, das Monument in einer gesteigerten Potenz abermals erschienen, plastisch vollendet, ohne doch den Charakter des Symbols gänzlich ablegen zu können. In Griechenland war die subjektive Menschlichkeit aus der im Sturme der Zeiten übereinanderstürzenden natürlich überwiegenden Wucht der Elemente, und aus der geistig unbegreiflichen Majestät der Idee als gerettetes und unveräußerliches Erbgut der Menschheit in ihrer Eigenthümlichkeit als doppelte Abweisung jener beiden Gegensätze zu Tage getreten. Das ideale Leben, das in Indien zum Ungeheuren in der Vorstellung fortgeschritten war, und in der Uebermacht der Natur auch das Göttliche verehrte, hatte in Aegypten eine entgegengesetzte Wanderung des Geistes und Gottes durch die einzelnen Gestalten des Lebens zu Ehren gebracht, in der durch alle einzelnen Symbole die Gottheit dem Geiste erschien, ohne in einem besondern bleiben zu können. In Indien war alles göttlicher Natur, und der Geist selbst Erscheinung, in Aegypten war alle Natur unbegreiflicher Geist, und der Mensch, der in Indien Gott in allen Dingen zu sehen sich vorstellte, sah in Aegypten überall nur ein Symbol des ewig Unsichtbaren. Beide Gegensätze hatten sich nun auch in den Tempelbau eingetragen. Der Grieche hatte sich frei gehalten von beiden Ueberschwenglichkeiten. Er wußte sich nur seiner Subjektivität gewiß, und weil er diese aus sich nicht begreifen konnte, obwohl sie ihm das Gewisseste, und in dieser Hinsicht das Begreiflichste war, so dachte er sich, statt den Menschen nach dem Bilde Gottes gemacht zu erkennen, Gott nach dem Bilde des Menschen geformt, mit Aufhebung alles an dem Menschen Irdischen und der Materie Angehörenden. Dieser Vorstellung gemäß hatte er kein anderes Maaß für das Göttliche, als das rein Menschliche. Indem er nun in dem Subjektiven alle Individualität aufhob, erschien ihm darin die Urform, in der alle Besonderheiten vorgebildet waren. So wurde all sein Bilden plastisch, aus der sinnlichen Steigerung hervorgehend.

§. 177. Die äußere Vermittlung des subjektiven Prinzips der griechischen Kunst in der Säule.

Die Plastizität der griechischen Bildung in die Baukunst sich eintragend hatte in dem Tempel blos ein Bild des Göttlichen hingestellt. Die Menschengestalt, die ihr als Ideal vorschwebte, und in dieser Idealität Bild der Gottheit seyn konnte, durfte wohl im Innern des Tempels als Mittelpunkt stehen, und als idealer Zweck, dem der Tempel als Wohnung umbaut war. Diese Wohnung hatte aber wieder ihre selbständige Kunsteinheit in der Säule, und dieser war nun gleichfalls das Maaß nach dem innern Bilde, d. h. nach dem Menschenbilde, übertragen. Es wurde demnach die Säule als Bild des Schönen in seiner bloßen, noch unter dem Menschen stehenden, natürlichen Gestaltung nach den Dimensionen der Leiblichkeit des Menschen gemessen. Nach diesem Maaße, das an sich ursprünglich die wesentliche Bedingung der Schönheit, ein Unbegrenztes in einer sichtbaren Einheit zu seyn, an sich trug, war nun auch der Bau der Säule geregelt. Wie die Menschengestalt das Gesetz der Schönheit in den Grundzahlen von 2, 3, 7 in sich trägt, so war dieses Verhältniß als bloßes Dimensionsverhältniß in der Säule anwendbar. Die Säule, um in ihrer Höhe und Breite ein bestimmtes Verhältniß zu haben, bildete sich allmählig in dieses Gesetz hinein, und durchlief in dieser Bildung ein dreifaches Stadium der Entwicklung, und mit ihr, wie sich von selbst versteht, ging der Charakter des griechischen Gebäudes von der Säule bedingt in die gleiche Stufenreihe der Entwicklung ein, so daß, wie die griechische Baukunst selbst auf dritter Stufe der von unten nach oben sich entwickelnden Bildung des Baues stand, sie auch wieder dieselbe Dreizahl von Entwicklungsstufen in ihrer eigenen Entwicklung in sich tragen sollte.

ββ. Die Säulenordnungen.

§. 178. Die Dorische Säulenordnung.

Indem Säule und Gebälke im Gleichgewichte einander gegenüber standen, war eine Vereinigung und Ableitung beider von einander in den ganzen Bau der Säule eingetreten, und hatte

dadurch auch in der aufstrebenden Säule eine Breitenlage bedingt. Diese Erweiterungen der Säule in die Dicke konnte aber nur in bestimmten Verhältnissen am Capitäl und Fuß der Säule gesetzt werden. Diese Setzung des Unterschiedes und der Verbindung trat nun immer bestimmter und ausgebildeter hervor, je mehr der bestimmt ausgesprochene Gegensatz sich entwickelte. Die erste Entgegensetzung begnügte sich mit einem einfachen Wulste unter dem obern Säulenende, und mit einem gleichen aber breitern und umfassenderen am Fuße der Säule. Diese beiden Glieder mußten nun wieder mit dem gleichlaufenden und verjüngten Schafte vermittelt werden, durch kleinere dazwischen liegende Bänder, die nach der äußern Abstoßung als S t a b oder Stäbchen, oder als L e i s t e n und H o h l k e h l e n, je nach dem Bedürfniß der mittelbaren Verbindung eine untergeordnete Bedeutung erhielten. Dagegen war das Maaß der beiden Hauptglieder ein bestimmtes, und wie die Gliederung selbst im Zusammenhang mit dem Gebälke gedacht wurde, so bestimmte man das Maaß dieser Glieder nach dem Verhältniß des Gebälkes. Dieses Verhältniß konnte als ein einfaches und doch wieder mannigfaltiges in erster Wechselung von rationalen und irrationalen Zahlen nur aus der Zwei- oder Drei-zahl bestehen. So theilte man denn die Säulendicke in zwei Model, und nahm die halbe Säulendicke als Grundeinheit aller übrigen Verhältnisse an. Diese Einheit wurde nun im Gebälke dreimal wiederholt, in den einzeinen Gliedern desselben, und so entstand ein Verhältniß der Säulendicke zur quer überliegenden Dicke des Gebälkes, wie 2: 3. In der Gliederung der Säule nach unten trat nun das gleiche Verhältniß abermals hervor, und Capitäl und Fuß der Säule wurden mit der gleichen Einheit des Models gemessen, und erhielten je einen Model zum Höhenmaaße. Nachdem so alle Verhältnisse der einzelnen Glieder geordnet waren, blieb nur noch der Säulenschaft in seiner Höhe zu bestimmen übrig. Auch in ihm ließ man nach dem einmal angenommenen Messungsverhältnisse die gleiche Proportion eintreten, und indem man die ganze Säulendicke bestehend aus zwei Modeln dreimal wiederholte, und diese Höhe nicht mit der

ganzen Säulendicke, sondern mit dem Model in Proportion setzte, also den Model zwölfmal wiederholte, entstand ein Verhältniß der Säulendicke zum Schafte wie 1 : 3, und zur ganzen Höhe wie 2 : 14 oder 1 : 7. Dieses Verhältniß anknüpfend an die erste rational-irrationale Zahlenverknüpfung von 2 : 3 vollendete das bestimmte Maaß der Höhe des Ganzen, und brachte von selbst das gesuchte Verhältniß zum Axenverhältniß des menschlichen Körpers, als den höchsten Typus der sinnlichen Schönheit hervor. Nun gibt es zwar allerdings Säulen der ersten Ordnung, die aus dem einfachen Ursprunge der Gliederung von Säule und Gebälke herauswachsend, nicht die durch die Siebenzahl bedingte Höhe erreichen, sondern mehr in massenhafter Stärke die Einfachheit der ersten Entwicklungsstufe der gegliederten Säulenordnungen festhielten. Darum ist aber das angegebene Verhältniß nicht weniger das unbewußt von Anfang schon angestrebte, wenn es auch nicht gleich in seiner Reinheit hervorgetreten ist. Die erste Stufe der Gliederung muß nach ihrer eigenthümlichen Stellung an der Einfachheit und an der Grundbedingung der Stärke festhalten. Diese erste Entwicklungsstufe, die unter dem Namen der dorischen Ordnung bekannt ist, mußte den Charakter der Festigkeit schon in der herrschenden Einfachheit der einzelnen Glieder, die durch den einfach ausgesprochenen Gegensatz der Breitenlagen mit der Säulenhöhe bedingt war, beibehalten. Der Ernst, der noch im griechischen Bildungsgang waltete, und die weniger geübte Lebhaftigkeit des griechischen Geistes mußte, wie in der Musik, noch durch das Gefühl der Stärke angezogen werden. Die Zeit des Ueberganges der Heroenzeit in die Zeit der Kunst und der Wissenschaft foderte nothwendig den Ausdruck der Kraft und der Einfachheit, und darin kam der nothwendige Entwicklungsgang der bildenden Kunst dem Bedürfniß der Menschen entgegen. Noch lagen die Verhältnisse der Glieder einfach über einander, und das Gebälke war noch in der Unverhülltheit seines Ursprunges hingelegt. Es erschien das Architrab als einfacher Querbalken, und nur die Längenbalken waren in den Zwischenräumen mit drei Höheleisten, den sogenannten Triglyphen, ausgefüllt, und nach vorne mit

den *Metopen* bekleidet. Sonst war eine weitere Verzierung weder im Gebälke, noch in der Säule. Capital und Säulenfuß bestanden aus einfachen Querpolstern, als einfachen Zwischenlagen mit ihren kleinern Vermittlungsgliedern. So war denn *Stärke* und *Einfachheit* der Verhältnisse die erste Bedingung der sich bildenden Kunst, und es entstand in Festhaltung dieses Charakters eine eigene Unterordnung des griechischen Baustyls, deren Gesetz in der Säule ausgebildet war, und von da in alle übrigen Gliederungen sich eintrug. Dieselbe wurde mit vorherrschender Anerkennung der Bedeutung der Säule, die erste einfache oder *dorische Säulenordnung* genannt, und als solche auch in späterer Zeit noch immer angewendet, wenn das Gebäude seiner Lage oder sonstigen Bestimmung nach mehr den Charakter der Festigkeit, der Einfachheit und des Ernstes, als den leichter Fröhlichkeit zu tragen bestimmt war.

§. 179. Die jonische Säulenordnung.

Die dorische Säulenordnung, die in ihrer Einfachheit den Anfang des sich entwickelnden griechischen Baustyls bezeichnet, war gerade um dieser wenig vermittelten Uebergänge willen gar nicht geeignet zum Beharren auf dieser Stufe der Säulenbildung, sondern foderte gewissermaßen den bildenden Geist heraus auf einen freiern Uebergang von Säule und Gebälk, und auf einen größeren Reichthum der Gliederung ohne Brechung der ersten Regelmäßigkeit zu denken. War die Regel in ihrer einfachen Schönheit einmal gefunden, so mochte auch die Beweglichkeit und der Tanz der Charis um die einfache Schönheit beginnen. Die *Lieblichkeit* mußte mit dem Ernste sich verbinden, das lag in der Foderung der Kunst selbst. Hatte nun in der dorischen Säule der starke, ernste Charakter der Männlichkeit den Bau geführt, so trat nun die Anmuth zu der Regel, und gestaltete das ernste Gesetz zur freundlichen Anmuth um. Diese Umbildung erfuhr die griechische Baukunst in *Jonien*, von wo den Griechen der Reichthum und die frohe Lebenslust, aber wohl auch die Verweichlichung überhaupt gekommen war. Der Wuchs der Säule hob sich um etwas, oder vielmehr

er nahm nun das Gesetz der Siebenzahl in den Säulenschaft selbst mit auf, und fügte Capitäl und Säulenfuß als eigene Glieder hinzu, wodurch das regelmäßige Verhältniß der Dicke zur Höhe, wie 2 : 16 sich gestaltete. Mit dieser größern Leichtigkeit des Säulenschaftes, der an die Stelle der männlichen Höhe die weibliche treten ließ, verband sich von selbst die geschwungene Form des Capitäls, die man nicht ganz ohne Grund in ihrer schneckenförmigen Lockenform mit dem weiblichen Haarputz verglichen hat. Nachdem einmal überhaupt an die Stelle der Stärke die Anmuth und Leichtigkeit getreten war, konnte die Phantasie mit Fug ihre Vergleichungen dem ganzen Geschlechte entnehmen, dem die zweite Eigenschaft eben so sehr eigen seyn sollte, wie dem Manne die erste. Die Voluten der jonischen Säule waren aber wohl nicht gerade aus der Nachbildung des weiblichen Haarputzes entstanden, sondern hatten ihren Grund in dem Bildungsgesetze der Kunstentwicklung selbst. Nachdem in der dorischen Säule der einfache Wulst den Säulenhals über sich ohne weitere Verzierung freigelassen, der jonische Styl aber die Aufgabe einer innigern und freiern Vermittlung der entgegengesetzten Glieder erhalten hatte, schwang sich in Aehnlichkeit mit der im Karnieß eingetretenen Zusammensetzung von Aus- und Einbeugung oder Verbindung von Stab und Hohlkehle, diese Höhlung um sich selbst in spiraler Selbstverjüngung, wodurch die am Schaft auflaufende Verjüngung nur eine in sich selbst einkehrende, und zugleich statt den Gegensatz mit dem Gebälke zu verstärken, den Uebergang der Säule zum Gebälke vermitteln konnte. So war nun ein Gesetz in das andere übergegangen, und die Verjüngung der Säule erzeugte von selbst die in sich selbst einschlagende Spirale. Diese spiralförmigen Voluten, welche die jonische Säule schließen, sind ein stets sich gleichbleibendes charakteristisches Zeichen der jonischen Ordnung. Wie aber die Säule sich schmückte, so mußte auch das Gebälke die alte Enthüllung der Gegensätze in leisen Uebergängen verhüllen. Die Längebalken verloren ihre Triglyphen und hervorstehenden Metopen, und bedeckten die leeren Zwischenräume zugleich mit den vorragenden Balkenenden, mußten

aber, um von dem untern Architrab sich nun zu unterscheiden, eine zweckmäßige Verzierung anwenden. Diese ergab sich von selbst, indem man an die Stelle der verdeckten Balkenköpfe irgend eine dem Thierreiche entnommene Kopfbildung setzte, und diese gleichmäßig abstehenden Köpfe an der Stelle der verschwundenen Triglyphen mit Kranzgewinden verband. Solche Verbindungen waren aber als Uebergänge nicht für den einzelnen Bau selbst bindend, sondern wurden nach dem allmähligen Anwachsen des Reichthums in den Verzierungen selbst erst nach und nach angenommen. Das Wesentliche des jonischen Styles lag in seiner Säule, und in der größern Leichtigkeit und Anmuth der einzelnen Glieder und des ganzen Gebäudes.

§. 180. Die korinthische Säulenordnung.

Wollte man zwischen der jonischen und dorischen Säule eine aus den vorausgehenden Baustylen genommene Vergleichung anstellen, so konnte man in der dorischen Säule mit ihren polsterförmigen Schlußgliedern das vorherrschend indische Bauelement, in der jonischen aber mit seiner schneckenförmigen Ausladung das ägyptische erkennen. Eigentlicher aber und bestimmter findet sich die ägyptische pflanzenhafte Säulenordnung mit ihrem vorherrschenden Streben einer Entfaltung nach oben in der auf die jonische folgenden korinthischen Säulenordnung ausgesprochen. Nachdem in der jonischen Säule ein Uebergang von der dorischen Einfachheit zu größerer Zierlichkeit eingetreten war, bildete sich sofort auch der Gegensatz der dorischen Weise in der korinthischen aus. Die Stelle an der Säule, welche zur Verzierung am meisten geeignet schien, war das Capitäl. Dieses bot aber zu einer reichen Verzierung eine zu sehr beschränkte Ausdehnung dar. Die Höhe des Capitäls wurde daher weit über die Gränze des einfachen Models ausgedehnt, und bekam über zwei, manchmal sogar bis drei Model Höhe. Die Höhe des Capitäls unterscheidet die korinthische Säule schon gleich beim ersten Blicke von der dorischen und jonischen. Neben der Höhe war aber auch die Verzierung zu ändern noth-

wendig. Die einfachen Voluten würden in solcher Höhe eine unverhältnißmäßige Ausladung bekommen haben, und konnten also in ihrer in sich gerollten Rundung nicht angewendet werden. Man rollte sie daher in die Höhe und bildete daraus die auseinander heraus und übereinander hinaufwachsende Blätterung des korinthischen Gebälkes, das aus zwei oder drei Reihen übereinander aufstrebender Blätter mit den dazwischen liegenden Stengeln sich erhob, in denen nach Oben in leiser Ausbeugung der Charakter der Schneckenlinie zur bloßen Muschelbiegung oder anfangenden Blattwicklung geworden war. Dieses einfachste Bilden des Capitäls wurde aber, da nun einmal das Capitäl mit den dadurch bedingten Verzierungen zum Mittelpunkt der ganzen Ordnung erhoben worden war, bald mannigfach verändert, und bot eine stets sich erneuernde Anstrengung der Phantasie für den Baumeister dar, der reich und doch zweckmäßig und bedeutsam verzieren wollte. Wie aber durch das Capitäl die Verzierung der Säule zum Charakter dieser Ordnung geworden war, so mußte nun auch das Gebälke mit in den gleichen Zug der reichen Verzierung hineingezogen werden, und die Leiste füllte sich mit Blumengewinden und mannigfaltigen Bildwerken.

γγ. Verfall der griechischen Kunst.

§. 181. Innere Möglichkeit des spätern Verfalles der griechischen Baukunst.

In dem Streben nach Reichthum und Zierlichkeit war in der korinthischen Ordnung für die Säule ein höheres Maaß nothwendig geworden, als die einfache Höhe der halben Säulendicke. Schon in der dorischen Ordnung hatte das Gebälke, durch die Ueberragung des Kranzleistens und der Triglyphen genöthigt, sich manchmal bis zur Höhe von vier Modeln erhoben; ein gleiches und gesteigertes Höhenverhältniß trat dann auch in der jonischen und noch mehr in der korinthischen Ordnung hervor. In dieser war die Säule durch die Erhöhung des Capitäls wieder schlanker und höher geworden, und das Verhältniß von Höhe zu Dicke war wie 9 bis 10 zur Säulendicke, oder wie 18, auch 20 zum Model. Schon die dorische Ordnung

hatte sich in der spätern Anwendung von dem Verhältniß von 2:14 der ganzen Höhe befreit, und dasselbe blos auf den Schaft der Säule mit Ausschließung der Endglieder angewendet, wodurch mit Einschließung derselben ein Verhältniß von 2:16 entstand, welches dann in der jonischen Ordnung sich in abermaliger Einschließung der dorischen Endglieder zu 18, und in der korinthischen bis zu 20 erheben konnte. Die korinthische Ordnung bot nach diesen Voraussetzungen am wenigsten Sicherheit des Gesetzes, aber einen desto größern Reichthum der Gliederung dar. Somit war sie der einfache Gegensatz der dorischen Ordnung, und konnte nur dadurch in der Schranke des regelmäßigen Verhältnisses bleiben, daß sie mittels der jonischen als dem verbindenden Gliede mit jener einfachen Gesetzmäßigkeit der dorischen Ordnung noch in Einklang gebracht wurde. Sie durfte gerade so weit von der jonischen abstehen, als diese von der dorischen abstand, dann hatte sie eine gewisse Regel. Außerdem aber war die Gefahr nahe, durch die bloße Ueberschwenglichkeit der Verzierung von der Gesetzmäßigkeit ganz abzufallen, und über dem Reichthum die Einheit zu verlieren, welche Gefahr des Verfalls der griechischen Kunst sich in späterer Zeit, als man die Pracht, aber nicht mehr die Schönheit suchte, verwirklichen mußte.

§. 182. Aeußere Ursachen des Verfalles der griechischen Baukunst.

So lange in Griechenland der Bau noch dem Tempel galt, und an ihm sich bildete, war die Schönheit der einzig mögliche Zweck des Gebäudes. Rom aber hatte den Tempel in den Pallast verwandelt. Das Gebäude hatte den Zweck, den Reichthum und die Macht des Bauherrn auszulegen. Die Kunst stand nicht mehr um ihrer selbst willen da. So war der Umschwung in eine ganz andere Richtung gebahnt. Das Gebäude, um den Charakter des über das Zeitliche Erhabenen nicht ganz zu verlieren, mußte sich durch die übermenschliche Größe der Ausdehnung, oder durch den unerschöpflichen Reichthum der Verzierungen zur Bedeutung eines Kunstdenkmals, das nicht blos zeitlichen Zwecken diente, erheben. Durch diese Erhebung

aber war vielmehr ein Rückfall in die ersten Anfänge der Kunst gegeben, aus denen nur die vorausgehenden Jahrhunderte, die einen allmähligen Fortschritt im Stillen genährt hatten, mühsam die Kunst zu erheben vermochten. Jetzt aber war an die Stelle des Fortschrittes der Verfall getreten, und mit der Einführung der römischen Pracht in das griechische Schönheitsgesetz war der Verfall der griechischen Baukunst unwiderruflich zu Tage getreten. Dafür aber war in Rom durch die Herabwürdigung des Tempels zur Wohnung einer=, und zum Monumente andrerseits wieder eine neue elementare Beziehung eingetreten, die aus dieser bloßen Aeußerlichkeit sich allmählig erhebend den Uebergang zu einer neuen Kunstentwicklung bildete. Aus sich aber konnte die römische Verweltlichung des griechischen Tempelgebäudes sich unmöglich zu einer neuen Kunstentwicklung erschwingen. War auch in der häufig übereinandergestellten Säulenstellung und in den Triumphpforten der über den Säulen mit ihrem Gebälk sich erbauende Bogen angewendet worden, so konnte dieser doch für sich blos eine Veränderung des alten Giebels, die durch den doppelten Zweck herbeigerufen worden war, keineswegs aber eine innere Umgestaltung der bildenden Kraft herbeiführen. Ueber der Säule bildete man noch immer das Gebälk, gleich als ob es den regelmäßig schließenden Giebel tragen sollte, und die Aenderung bestand lediglich in der sich vom Gebälke ablösenden Schwerkraft, welche Loslösung aber noch keineswegs durch eine Verhältnißänderung des dazwischen liegenden Gebälkes ausgeglichen war. Sollte der Halbkreis nicht blos dazu dienen, eine fortziehende größere Last zu tragen, sondern selbst in dem aus eigener Schwungkraft von Säule zu Säule sich schwingenden Bogen zum Uebergang von Last zur Kraft dienen, so daß er nun nicht mehr von Einer Säule, sondern von zwei zugleich getragen wurde, und die Schwere nicht auf die Säule, sondern zwischen dieselbe verlegte, sie somit gleichsam verschwinden ließ; so mußte er in unmittelbare Verbindung mit der Säule selbst gebracht werden, und aus ihr aufspringend seine tragende Kraft aus ihr ableiten. Das bloße Streben in die Höhe, das durch die über=

einandergestellten Säulen angedeutet wurde, und ohne die zwischenfallende, die Flachheit des Gebälkes verlassende Bogensprengung nicht erreicht werden konnte, war ein noch unverstandenes, blos äußerlich bedingtes, keineswegs aber in die innere Bedeutung des Gebäudes aufgenommenes Element. Auch war die römische Bildung durchaus nicht geeignet, die verfallene und vergessene Idee des Tempels als von innen gestaltende Macht wieder zu erwecken. Vielmehr hatte Rom selbst in seinem Cultus den bloß bürgerlichen Nutzen, und nicht die innere Gottesverehrung als Motiv festgehalten, und alle Gottesverehrung nach diesem Prinzip geordnet. So war nun auch der Kunst die bloße Bräuchlichkeit zum Gebiet angewiesen, und sie war dem Römer so weit genehm, als sie seiner Macht und der daraus hervorgehenden Prachtliebe diente.

§. 183. Nothwendigkeit der Eintragung einer neuen Idee in die Baukunst.

Die bloße Nachahmung des griechischen Styls, besonders in seinen reichern jonischen Bildungsformen, ohne inneres ideales Bedürfniß und ohne neue umgestaltende religiöse Anschauung mußte nothwendig immer mehr von dem wahren Ziele der Kunst abführen, Aeußerlichkeit und Ueberladung, und endlich Roheit und Ungeschmack in die Kunst eintragen. Die verfallende Macht der griechischen Form konnte nur durch ein neues Prinzip zu einer neuen Umgestaltung der erschöpften Entwicklungsformen hinübergeführt werden. Nachdem aber die griechische Kunst in ihrer eigenen Entwicklung die möglichen Stufen der Umwandlung durchlaufen hatte, konnte sie nicht weiter fortschreiten, und mußte so nach und nach, je mehr auf der einen Seite die bloße Nachahmung an die Stelle des innern Organismus trat, und je mehr auf der andern Seite der Mangel an idealer Erhebung die Aeußerlichkeit zur Hauptsache machte, in sich zerfallen. Mit dem griechischen Polytheismus verschwand auch der griechische Tempel. Ein religiöser Grund, ein geistiges Bedürfniß nach jenen Tempelformen war nicht mehr vorhanden, und ohne ideale Bedeutung besteht keine Kunstform. Die Uebertragung zu blos weltlichen Zwecken konnte

nur zerstörend auf die Kunst wirken. Sollte die Kunst neu erblühen, so mußte ein neues und höheres religiöses Bedürfniß auch eine neue Kunstepoche hervorrufen. Daß eine solche noch eintreten müßte, ließ sich mit Bestimmtheit aus dem Charakter der griechischen Kunst selbst prophezeien. Noch war erst Eine Richtung der im Bauen sich erhebenden Gegensätze in die Entwicklung eingetreten, und zur Vollendung geführt, noch waren Kraft und Last erst mit einander entzweit, und noch keineswegs mit einander versöhnt worden. Es mußte also noch eine höhere Ausgleichung als möglich erscheinen, und sobald das ideale Prinzip dazu gegeben war, ließ sich auch die Vereinigung der streitenden Elemente in der herrschenden Idee erwarten. Mit dem allmähligen Verfall der römischen Kunst war aber das Christenthum erwacht, und hatte ein neues, tieferes religiöses Leben erwachen lassen. Die Verschlossenheit des griechischen Tempels konnte nicht ferner mehr vor dem Hauche einer Religion bestehen, die einen liebreichen, einzigen Gott, einen göttlich menschgewordenen Erlöser, einen unsichtbar gegenwärtigen, alle Wahrheit innerlich offenbarenden göttlichen Geist anbetete. Des Tempels Hallen mußten sich öffnen vor diesem Geistesfrühling. Der Gott wohnte nicht mehr in finsterer, lichtleerer Zelle, sondern mitten unter seinen Kindern; beide umschloß Ein Tempel, der Angebetete und die Anbetenden waren in derselben Tempelhalle gegenwärtig zu schauen. In die alte Finsterniß drang das Licht hinab, und auch die Erde war dem Lichte durchdringbar geworden. An die Stelle der unterirdischen oder wenigstens dem Lichte verschlossenen Zelle trat das Gotteshaus, die Kirche.

b. Entwicklung des Gegensatzes von Innen und Außen. Vorherrschender Charakter der geistigen Einheit in der Wohnung.

α. Ursprung dieser Entwicklung.

§. 184. Der Zelt- und Hüttenbau.

Ein neues Prinzip hatte im Christenthum in die alten Formen sich eingewohnt, das nun von innen heraus umbildend auch eine neue Gestaltung des ganzen Tempels bedingte. Es war der

Charakter einer göttlich menschlichen Wohnung, der nun den Tempel zur Kirche umwandelte. Diese Umgestaltung des einen Elementes der Baukunst durch ein neues religiöses Prinzip hatte somit auch ein neues Element der äußern Gestaltung im Gefolge, und um die umgestaltende Macht der religiösen Idee vollständig zu begreifen, müssen wir auch die entgegengesetzte elementare Bildung des Bauens mit in die Entwicklungsgeschichte der Kunst hereinziehen. Es hatte sich mit dem Anfange der einen Entwicklung des Baues im Streben von Unten nach Oben zugleich eine andere entgegengesetzte, aber gleich nothwendige Voraussetzung gezeigt. Dem Gegensatze von Unten und Oben mußte ein anderer entsprechen, der gleichfalls mit in der Möglichkeit des Bauens ausgesprochen war, und dieß war der Gegensatz von Außen und Innen, der in der ganzen Reihe der bisher durchwandelten Entwicklungen nur unvollkommen ausgesprochen, und in dem vollständig entwickelten Gegensatz von Oben und Unten im griechischen Baustyl beinahe gänzlich verschwunden war. Dieser Gegensatz von Innen und Außen war schon in den blos monumentalen Bauwerken des Alterthums, in den Labyrinthen ausgesprochen, die im reinen Gegensatz von der Lingamssäule an die Stelle der zeugenden väterlichen Naturkraft das Bild der allumschließenden, allesumfassenden, empfangenden und gebärenden mütterlichen Naturkraft treten ließen. Als blos monumentales Werk hatten aber die Labyrinthe noch keine in sich geschlossene Einheit, und waren ohne für sich bestehenden Zweck, somit noch nicht Werke der eigentlichen Kunst. Diese Geschlossenheit forderte das Bestehen des Baues für sich, der nun zuerst im reinen Gegensatze von Innen und Außen im leichten Zeltbau und in der beweglichen Hütte seine erste Anlage fand.

β. Ideale Bedeutung dieses Gegensatzes.

§. 185. Zusammenhang dieser Bauform mit der religiösen Idee.

Im Zelte war die innere Abgeschlossenheit der Wohnung in einfachster Weise ausgesprochen. Aber gerade dieser Gegensatz war das Charakteristikum einer in allen Beziehungen nach innen sich

abschließenden mit Affixis und Präfixis den Kern der Kunst und Spracherzeugnisse immer mehr in die Mitte drängenden, und nach Außen abschließenden Entwicklung des Menschengeschlechts. Mit diesem Gegensatz war ein selbstständiges Element auch in der Baukunst bezeichnet. Sobald die religiöse oder ideale Weihe diesen Gegensatz ergriff, und ihn aus der bloßen Bedeutenheit für die Wohnung zur Darstellung des Göttlichen und seiner Verehrung auf Erde erhob, war die ideale Geistesmacht in ihre Rechte eingetreten, und aus dem selbstständigen Werk von Menschenhand wurde sofort ein Kunstwerk, das keine andere Bedeutung hatte, als die Verehrung des Höchsten auf Erde. In dieser Idealität war aber eben so sehr die Einheit des Mittelpunktes, die koncentrische Abgeschlossenheit des Kreises vorherrschendes Gesetz, wie in der entgegengesetzten Entwicklung das Viereck dominirende Grundlage werden mußte. Hier entfaltete sich das Ganze im steten Hinblick zum Mittelpunkt. Dort war der Dualismus und die fortwährende Contraposition zu Tage getreten. Es mußte daher in dieser Richtung der Gottesverehrung, die in der jener dualistischen Richtung entgegengesetzten Weise ihre Tempel erbauen sollte, auch nothwendig an die Stelle des pantheistischen, dualistischen und polytheistischen Gottesverehrung der entgegengesetzte Monotheismus sich aussprechen. Wenn wir aber hier das subjektiv menschliche Prinzip an die Stelle des objektiven Naturprinzips, das jenen Dualismus erzeugt hat, treten lassen, so ist eine Umbeugung zum Pantheismus im arabischen Mystizismus dadurch eben so wenig gänzlich von dieser monotheistischen Richtung ausgeschlossen, als von der entgegengesetzten Seite die endliche Fixirung des Naturprinzips in die polytheistische Subjektivität auszuschließen war. Diese religiöse Entwicklung, die für die Religionsphilosophie von entscheidender Wichtigkeit ist, hat aber hier nur in so ferne Bedeutung, als sie mit den Elementen der Kunst überhaupt in ihrer allgemeinen Voraussetzung zusammenhängt, dann aber einmal in diesem Zusammenhange aufgefaßt mit den in der gebrauchten Aeußerlichkeit des Stoffes herrschenden Gegensätzen in die dadurch von der Kunststufe bedingten Bildungen eintritt. Die Gegensätze, welche in der Ent-

bebauend, den Garten, aber nicht die Wohnung schmückte, oder in eben so schwebenden, klingenden und spielenden Erhebungen den leichten Thurm, aber nicht den Tempel erbaute.

§. 187. Die Kaaba.

In entgegengesetzter Weise von der chinesischen Form baute sich am entgegengesetzten Ende Asiens ein konzentrisches Gebäude auf, das ohne haltenden Mittelpunkt durch die kreisförmige Zusammenneigung der Seitenwände die Kuppelform mit dem unsichtbaren Mittelpunkte als dem idealen Träger des Ganzen hervorbrachte. In dieser halbkugelförmigen Verbindung des Mauerkranzes erschienen die Seitenwände der Erdbasis gegenüber sich selbst konzentrisch tragend, und von einer geistigen Macht in die Höhe gehoben, die als eine in sich einige und die Masse beherrschende diese nach allen Seiten in freier Erhebung von der Erde von sich hinausgeschoben hatte, um sich innerhalb der selbstgezogenen Umschliesung gegen das Aeußere abzuschließen, und nach Innen vollkommen unbeengt zu seyn. In dieser Rundung trat die erhebende, und zugleich die weit von Innen heraus wirkende gleichmäßig den Stoff ausdehnende bildende Geistesmacht in selbstständiger Einheit sichtbar hervor, ohne andern Zweck, als nur die Darstellung ihrer selbst als der herrschenden Gottesmacht. So war sie in ihrer Innerlichkeit und Allseitigkeit ein Bild der allesumschließenden und alles von Innen heraus gestaltenden einheitlichen Macht des einzigen Gottes, und der Ort der einzigen Anbetung des Höchsten. Wie in China jede Pagode, an die subjektive Apotheose des ehemaligen Erdbewohners sich anknüpfend, eine vielseitige mittelbare Gottesverehrung bedingte, so war hier die Einheit in ihrer unmittelbarsten Erscheinungsweise ausgedrückt. Fern von jeder Vielgötterei war in dem heiligen Hause des Orients, das nach der Sage schon Adam der Verehrung des Einen Gottes errichtet, und Abraham und Ismael wieder aufgerichtet hatten, in der Kaaba der einzige Mittelpunkt der einseitig monotheistischen Gottesverehrung zu finden. —

§. 188. Die Grabmonumente des Orients.

Mit der ursprünglichen Vorstellung des monotheistischen Orients von einem heiligen Hause hatte ein zweites Element in der konzentrischen Bildung des Gebäudes von innen und außen seinen einfachen Mittelpunkt gewonnen. Wie aber an dem entgegengesetzten Ende Asiens bereits die Vielheit an die Stelle der Einheit und die Steigerung nach oben in der doppelten Festhaltung der Zeltstange und ihres Umkreises hervorgetreten war, so trat sofort in der mittleren Region zwischen jenen beiden Gegensätzen eine Vereinigung jener zweifachen Kunstrichtung ein. Zuerst trat die Kuppel mit jener ihr schon vorher ertheilten Erhebung über der Erde in ein nach Außen und Oben erweitertes Verhältniß ein. Die Mitte des Gebäudes, durch die größere Umfassung der Kuppelform das Centrum feststellend, ließ nach Außen eine mannigfaltige Abstufung zu, die in gerundeten, aber der Höhe zustrebenden, halbkugelförmig, geschlossenen, mannigfaltig geschwungenen, die nach Außen vervielfachte Zeltstange bezeichnenden, thurmartigen Erhöhungen sich aussprach, die wieder eine Unterstützung der innern Kuppel und ihre Erhebung über die sie äußerlich umgebenden Thürme bedingte. So war die Säule zum Thurm geworden, und der Giebel des Gebäudes zur centralen Kuppel. Das Aeußere und Innere des Gebäudes schied sich in das umfassende und getragene Gewölbe, und in die nachgebildeten, das Innere äußerlich wiederholenden, säulenförmigen Thürme und Thürmchen. Wie aber in dieser Bildungsform das Leichtgeschwungene der Zelt- und Thürmchenform mit der einfachen Kuppelform sich einigte, so konnte nun in weiterem Fortschritt auch noch eine innere Vereinigung jener Gegensätze der konkaven und konvexen Verbindung der Peripherie mit dem Centrum versucht werden. Indem die leichte Schwingung des Zeltbaues zuerst blos äußerlich in den die Kuppel umstellenden Thürmchen sich mit dem Halbkreisbogen verbunden hatte, war auch noch der Versuch möglich, in einem einzigen Schwung beide Richtungen zu verbinden, und aus jener blos äußerlichen und gesetzlosen Zusammenstellung von Kuppeln und Thürmchen eine innere und in sich ge-

schlossene Einheit beider Formen zu erzeugen. Wie sich aus dem griechischen Gesetz die Regellosigkeit der römischen Bauwerke erzeugte, um an das Ende der Entwicklung sich stellend einer neuen Produktionskraft den Anfang zu geben, so war hier in entgegengesetzter Weise das Gesetzlose der Verbindung eines blos Einfachen mit einem blos Vielfachen in die Mitte getreten, um die geschlossene Einheit beider vorzubereiten. Jene Vereinigung des monotheistischen Tempels mit den halb monumentalen Pagoden hatte daher vorzüglich auch wieder monumentale Bauwerke gegründet, ohne zum eigentlichen Tempelbau die rechte innere Befähigung zu haben. Diese Befähigung konnte jenem ausschließenden Monotheismus auch nicht mehr innerlich zukommen, und der Tempel mußte seine ideale Einheit verlieren, um eine in der subjektiven Phantasie begründete Ausgleichung zu finden. Wie die Religion dieser morgenländischen monotheistischen Richtung in einem subjektiven mystischen Pantheismus endigte, so auch ihre Kunst. Die Verbindung von Gott und Menschheit wurde nur noch in der Phantasie und im lyrischen Schwunge erreicht, und an die Stelle der Offenbarung trat das Mährchen und die poetische Legende. So verbanden sich nun auch jener absolute Monismus des heiligen Hauses, und die unzähligen Pagoden Chinas in einer blos subjektiv und künstlerisch versuchten Ausgleichung im arabisch maurischen Styl.

§. 189. Die Kuppelformen des arabisch-maurischen und arabisch-byzantinischen Styls.

Nachdem das lyrische Element die Subjektivität im Oriente einmal geweckt, und im Einzelnen das Gottesbewußtseyn niedergelegt, insbesonders aber im Sultan priesterliche und weltliche Macht zugleich geeinigt gedacht hatte, war die Wohnung im empathischen Sinne der Mittelpunkt der Kunstentwicklung geworden. So stellte sich nun der Pallast aber in gesteigerter Potenz und weit über der bloßen Prachtliebe des römischen Kaiserreiches, das in rein weltlicher Aeußerlichkeit gefallen war, als Zielpunkt der Kunstentwicklung dar, und an ihm entfaltete sich

der in der Verbindung der konkaven und konvexen Bogenlinie liegende Reichthum des arabisch-maurischen Styls. Mit der Uebertragung des Monotheismus des semitischen Stammes in die übrigen japhetischen Länderstrecken war die gestaltende Phantasie in reichere Gestaltungsfülle eingetreten, und in demselben künstlerischen Schwunge des Geistes erzeugte auch die Baukunst ihre reichere Form. Der eingebogene Bogen des Zeltes konnte, indem er sich mit der ausgebogenen Rundung der Kuppel vereinigte, eine doppelte Gestaltung gewinnen. Trat die Verbindung von unten nach auswärts sich biegend auf zwei Seiten zugleich hervor, um nach oben sich in der Rundung zu einen, so entstand der Hufeisenbogen, der vorzüglich den maurischen Styl bezeichnet. Wurde dagegen der kuppelförmige Untersatz nach oben in die Zeltspitze zusammengezogen, so entstand die entgegengesetzte bauchige Spitz-Kuppelform, die sich in den ausgebreiteten Bauten Osteuropas und Westasiens erhalten hat. In beiden war aber durch diese Verbindung eine große Fülle von sich durchkreuzenden Radien entstanden, die an den Durchschnittspunkten eine entsprechende Fülle von Zierrathen hervortreten ließen. Durch die in sich konzentrirte Stellung der Bogen war eine Unterlage bedingt, die nun wieder einen Ruhepunkt für den zu erhebenden ganzen Bogen bilden sollte. Diese Unterlage konnte aber bei der freien und übermäßig leichten Schwingung der Bogenkuppel nur eine leichte, zierliche Säule seyn, in Form der Zeltstange, aus der ihr Ursprung abgeleitet werden mußte. Der Uebergang von dieser Säule zum Bogen konnte daher nicht durch Querbalken, wie in der griechischen Säule, bezeichnet werden, denn zum Tragen einer nicht sich selbst schwingenden Last war diese, zuerst nur als zwischen Innen und Außen vermittelnder Einheitspunkt bestehende Zeltstange nicht geeignet. Nun aber, da diese Entgegensetzung von Innen und Außen eine auch nach Oben sich ausbreitende geworden war, und die erste Grundlage nur noch in der überwiegenden Ausdehnung in die Breite, die im Hufeisen- wie im bauchigen Spitzbogen sich fühlbar machte, hervortrat, konnte die zentrale Säule nur durch peripherische Anhäufung und Ueber-

einanderstellung gekuppelter Säulen ihr Grundverhältniß bewahren. Es bildete sich daher im maurischen Style die Kuppel in einer der tropfsteinartigen Vertiefung entgegengesetzten Erhöhung der Säulen übereinander. Indem immer um die Mittelsäule, die von unten nach oben strebt, Säulen peripherisch herumgelegt, und mit dem Ausgehen in die Peripherie auch in die Höhe geschoben sind, entsteht dadurch eine vielgliederige, von der Säule peripherisch abgewendete, und doch in sich selbst, durch die Verbindung mehrerer Säulen konzentrisch zusammen und in die Höhe strebende Kuppelform. Auf eine sehr deutlich ausgesprochene Weise trat somit das erste Gesetz dieser vorherrschenden Richtung des Gegensatzes von Außen und Innen im Bogen und in der Struktur der Säule im arabisch-maurischen Style hervor. Diesem Gesetz entsprechend war daher auch der Reichthum des Schmuckes an dem Gebäude dieses Styls nach innen gewendet. Das geschlossene Familienleben war eine Art von geheimnißvoller, dem irdischen Leben entnommener Gottesverehrung, in welchem das Familienoberhaupt zugleich Priester und Herrscher des ganzen in sich geschlossenen Lebenskreises war. Nach außen einförmig, ernst und abgeschlossen war das Wesen des Mannes, und auch seine Wohnung. Dagegen breitete sich nach innen die Pracht der Gemächer aus, und die zierlichen Hallen boten allen Reichthum der Phantasie in verschwenderischer Fülle dar, um das nach außen beschränkt erscheinende Leben zu einer in sich reichhaltigen und gleichsam unerschöpflich mannigfaltigen Quelle der heitersten und sinnigsten Lebensanschauung umzugestalten. Wohl von keinem andern Bau der Erde ist jene Pracht erreicht worden, den die Nachwelt noch jetzt an den Ueberresten der maurischen Alhambra bewundert. Darin lag auch für diese, dem eigentlichen Tempelbau fremdgewordene Kunst ein Moment des unerschöpflich ewigen Lebensquells. In ihrer abgeschlossenen, blos subjektiven, wenn auch noch so sinn- und geistreichen Bedeutung mußte sie aber zuletzt wieder von der höhern allgemein menschlichen und religiösen Richtung des Geistlebens überwunden werden. Aber auch überwachsen von der christlichen Kunst bot sie dieser doch den Reichthum der in ihrer Bogenstellung liegenden mannig-

faltigen Gliederungen dar, und war die vermittelnde Potenz, durch die aus der in der Einheit beschlossenen griechisch-plastischen Baukunst, eine in ihrem Prinzip gleich einfache neue Kunst mit dieser Einheit zugleich die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Glieder zum kunstreichen, mannigfaltig einfachen Organismus gestalten konnte.

c. Einheit der im griechischen und maurischen Styl vollendeten Gegensätze.

α. Ursprung der christlichen Baukunst.

§. 190. Steigerung des religiösen Bewußtseyns.

Fehlte dem griechischen Baustyl die Mannigfaltigkeit des innern Grundrißes und der darauf sich erbauenden Fülle des Aufrißes, so fehlte dem arabisch-maurischen Style die in dem Streben von Unten und Oben liegende mittelbare Einheit, und damit ein an sich faßbarer Uebergang zu einer einfachen, alle untergeordneten Reiche durch ihre Erhabenheit in sich beschließenden Idee. Aus der Vereinigung jener mannigfaltigen Strahlenbrechung der kon- und divergirenden Radien des gebrochenen Bogens mit dem einfachen Gesetze des Quadrats in der griechischen Kunst erwuchs eine neue Gestaltung der baukünstlerischen Form, welche aus der Einführung eines tiefer begründeten religiösen Bewußtseyns und einer aus demselben hervorbrechenden innigern Vereinigung und klarern Ausscheidung des Menschlichen von dem Natürlichen, und beider von dem Göttlichen hervorging. Die Idee, die den Tempel gebaut, und das Bauen zur Kunst gemacht, war selbst eine höher gefaßte geworden, und hatte daher auch die Macht, jene in verschiedenen Richtungen ausgesprochenen Gegensätze zu einer letzten und höchsten Einheit, und die Kunst zur Vollendung zu führen. Diese höchste in sich vollendete Einheit, hervorgehend aus der Idee im Christenthum, wie sie aus verschiedenen Elementen zur höchsten Vollendung sich aufschwingen mußte, kann aber in ihrer vollen Bedeutung auch nur wieder durch die sie vermittelnden Glieder verstanden werden, und fodert daher auch für sich eine durch das allmählige Aufstie-

gen zur letzten Einheit begründete und erklärte Entwicklung. Wenn jeder der beiden elementaren Gegensätze der Baukunst von der vorherrschenden einseitig elementaren Richtung aus entwickelt werden mußte, so wird nun die höchste, beide Elemente in einem innern einheitlichen und höchsten Prinzipe verbindende letzte Entwicklung der Kunst von diesem, jene Einheit hervorbringendem Prinzipe aus durchgeführt werden müssen.

§. 191. Idealer Ausgangspunkt der christlichen Baukunst.

Das Prinzip der Baukunst liegt in der Idee des Tempels, als der Wohnung Gottes unter den Menschen. War nun einerseits der Charakter der Wohnung in steter Concentration nach innen bis zum höchsten Reichthum menschlicher Wohnlichkeit und Pracht in der maurischen Kunst herangewachsen, andrerseits in den Tempelgebäuden Indiens, Aegyptens und Griechenlands das Innere in düsterer, lichtleerer Verschlossenheit die bloße Ausscheidung des Menschlichen von dem unbekannten, im Verborgenen wohnenden Göttlichen zur bloßen einfachen Tempelzelle geworden, so mußte nun der Tempel in seiner wahren Bedeutung den Menschen als den anbetenden Geist zugleich in die Zelle mit aufnehmen, in dem der gegenwärtige Gott angebetet werden sollte. Der Ort der wirklichen Anbetung Gottes von den Menschen mußte beides umschließen, die Anbetenden und das Mysterium des Angebeteten. So trat in dem Tempel der innere Gegensatz der Glieder des Tempels hervor, und in diesem Gegensatz zugleich die mögliche Einheit, die in ihrer Vermittlung als vollendete Einheit aller Gegensätze den Schluß der Kunst in der abgeschlossenen Vollendung ihrer eigenen und sonderheitlichen Entwicklung herbeiführen mußte. In dieser Entwicklung muß daher zuerst der ideale Gegensatz erkannt werden, damit in weiterer Anwendung der Idee auf die sonderheitliche Kunstrichtung die elementaren Gegensätze äußerlich aus dieser Entgegensetzung hervorbrechen können. Die letzte Stufe der Entwicklung wird dann in der vollständigen Ausgleichung der innern Gegensätze unter sich und mit den äußern die Stufe der Vollendung bezeichnen.

Ohne weitere, dem Gebiete der Religionsphilosophie zukommende Nachweisung der Bedeutung des Opfers im Christenthume, und des aus diesem Opfer hervorgehenden Priesterthums, und des im Priesterthum mit der menschlichen Natur selbst geeinigten Geheimnisses der Anbetung des Höchsten auf Erde ist für sich klar, daß durch das Christenthum eine Tempelkonstruktion hervorgerufen werden mußte, in der eine Verbindung von göttlichen und menschlichen Beziehungen sichtbar hervortreten mußte. Hatte Derjenige, an den der Christ als an seinen Heiland und Erlöser glaubt, den er als den Stifter seiner Religion verehrt, und als Gottessohn anbetet, auf sich deutend gesprochen: „zerstöret diesen Tempel, und in drei Tage werde ich ihn wieder aufbauen", und unter diesem Wiederaufbau des Tempels seine Auferstehung vom Grabe den Jüngern vorherverkünden wollen; so war mit diesem Worte Christi den Christen die Bedeutung ihrer Kirchen- oder Tempelgebäude aufs bestimmteste bezeichnet. Wie der Leib Jesu die lebendige Wohnung zweier Naturen war, so sollte der Tempel der Christen gleichfalls die Wohnung zweier Naturen werden, und darum hatte Christus seinen Leib einen Tempel genannt. Der Gottmensch war nach der christlichen Glaubenslehre die innigste Vereinigung zweier Naturen, der göttlichen und menschlischen in Einer Person, und sein Leib war als irdischer Träger dieser einen Person, in der sich zwei Naturen vereinigten, die Wohnung, der Tempel dieser doppelten Natur. Der Tempel als die leibliche Darstellung der Verbindung des Menschen mit Gott mußte daher zur Wohnung des göttlichen wie des menschlichen Faktors in der Christusreligion gestaltet werden.

§. 192. Realer Ausgang der christlichen Kirchenbaukunst vom Tempel zu Jerusalem.

Hatten die Jünger jenes Wort Jesu auf den Tempel zu Jerusalem gedeutet, indem sie in dieser Deutung vorzüglich von dem Worte „bauen" ausgegangen waren, so ist uns damit in spezieller Beziehung auf die Baukunst und ihre Entwicklung die Hinweisung auf jenes vorchristliche Tempelgebäude als Vorbild

der kommenden christlichen Zeit gegeben. In jenem Tempel war bereits vorbildlicher Weise die christliche Kirchenbaukunst in ihren Grundverhältnissen ausgesprochen, und das in ihm vorbildlich Dargestellte durfte blos in eine innere Beziehung mit dem, den alten Bund erfüllenden neuen Bunde gebracht werden, so waren die Grundbestandtheile des christlichen Tempelbaues und ihre letzte Vollendung bereits gefunden. Es hatte aber der Tempel zu Jerusalem die emphatische Bedeutung des Tempels. Er war der einzig wahre Tempel des alten Bundes, gebaut nach dem Muster der beweglichen Stiftshütte. Dieser Tempel schied sich nun zunächst in zwei Theile, die in ihrer Bedeutung und in ihren Bauverhältnissen von einander verschieden waren. Die Länge des Tempels umfaßte zwei in sich beschlossene Vierecke, das Heilige und das Allerheiligste. Beide umschloß ein gemeinschaftlicher Vorhof. So war der Gegensatz von Außen und Innen in dem von einem Vorhof umschlossenen Tempelgebäude, der Gegensatz von Oben und Unten in den im Grundriß von einander unterschiedenen Theilen der eigentlichen Tempelzelle ausgesprochen. Das Allerheiligste und das Heilige als der innere Theil des Tempels, war in dem einfachen Gegensatz des offenen und des verhüllten Mysteriums getreten. Als aber der Vorhang des Tempels zerriß, und dem Menschen der Einblick ins Allerheiligste durch den Tod des Erlösers gewonnen war, hörte dieser Gegensatz der Verschlossenheit auf, und das Mysterium war nur noch Presbyterium. Darum aber hörte der Unterschied nicht auf zwischen dem göttlichen und menschlichen Prinzip in der Kirche, und dieser mußte daher im Tempelhause als dem leiblichen Ausdruck des Bestandes der Religion nach außen hin sich verwirklichen. Der Tempel zu Jerusalem hatte aufgehört, der einzige Tempel zu seyn, und die Lehranstalt der Synagoge, die sich in den Vorhof des Tempels gestellt hatte, war mit in den Tempel aufgenommen. Opfer und Lehre waren in ungetrennter Einheit zu einander getreten. So konnte nun auch der Tempel sich äußerlich vervielfältigen ohne die innere Einheit zu verlieren. Durch den einheitlichen Mittelpunkt im Opfer war auch die Lehre eins in allen Glie-

dern, und die Kirche der Leib Christi und sein fortwährendes Bestehen auf Erde. Das Bild dieser Kirche aber mußte sich an dem Orte des Opfers, mit dem die Lehre, die Verkündung des Evangeliums sich unmittelbar verband, in seinen leiblichen Umrißen wiederholen.

β. Ausgang der christlichen Baukunst von den vorausgehenden Bildungen.

αα. Allgemeine Elementargrundlagen der christlichen Baukunst.

§. 193. Die nothwendigen Gegensätze der neuentstehenden christlichen Kunst.

Das kirchliche Leben ließ die kirchliche Baukunst nothwendig aus sich hervorgehen, und die Kirche als Haus und Tempel zugleich erscheinend mußte das Bild des kirchlichen Lebens werden. In diesem kirchlichen Leben offenbarte sich nun ein zweifaches Element. Der Sohn Gottes war Mensch geworden, und die Kirche war eine in der Zeit fortwirkende Menschwerdung des Wortes Gottes. Das Bild der Kirche im Tempel, der nun auch Kirche nach seinem Urbilde genannt werden mochte, mußte somit eine Vereinigung eines endlichen Elementes mit einem Unendlichen schon im Grundriß darstellen. In dieser Einheit boten sich nun der kirchlichen Baukunst zwei, diesen Gegensatz äußerlich repräsentirende Glieder dar, der Kreis und das Quadrat. Das Quadrat als ein meßbares, als erdhafte Bestimmung repräsentirte das Endliche, der Kreis aber in seiner unauflöslichen Größe gab ein Bild des an sich unbegreiflichen nur in einer bestimmten Mitte und in einem persönlichen Mittler erfaßbaren göttlichen geheimnißvollen Lebens des Menschen im Unendlichen. So entstand die erste christliche Kirche nothwendig aus der Verbindung von Kreis und Quadrat. Im Kreis, der in das Quadrat sich zur Hälfte versenkend die Offenbarung durch den Erlöser bedeutete, der in Einem Wesen zwei Naturen vereinigte, welche Einheit durch den Uebergang des Kreises, dessen Mittelpunkt im anschließenden Quadrat sich in die, das Quadrat in zwei Hälften theilende Linie aufschloß, bezeichnet wurde, war das offene Allerheiligste des israelitischen Tempels auch in sichtbarer geometrischer

Bezeichnung, wie die elementare Bestimmung des Bauens sie foderte, ausgesprochen, und der innere Gegensatz zwischen dem Heiligen und Allerheiligsten war nun auch ein äußerlicher durch die Kunst aussprechbarer geworden. Der Chor der Kirche hatte sich in dieser Gegensetzung der Elemente des Grundrißes für sich den Halbkreis gewählt, wogegen das Thor mit dem Baptisterium dem Altare gegenüber im Volke, das den Raum des Quadrates ausfüllte, die Aeußerlichkeit des Naturlebens mit der für sich geschlossenen und geheiligten Einheit der Kirche verband. So war nun in dieser, von der Idee des kirchlichen Lebens in seiner Einheit von Gott und Volk Gottes, vermittelt durch Altar und Priesterthum, gebotenen Auflösung des griechischen Quadrats oder Oblongums und des in der Kaaba festgehaltenen Kreises in den Grundriß selbst die höhere Vermittlung der zuvor in der Baukunst herrschenden Gegensätze von Außen und Innen und von Oben und Unten errungen. Die Tempelzelle, die in sich finster die Säule nach außen gestellt hatte, war durchbrochen; das Volk stand nicht mehr außen um den Tempel, sondern war durch die Taufe in die Kirche selbst eingeführt. Die Säule war somit in den Tempel hineingewandert. An die Scheidung von vor- und rückwärts war sogleich die zweite von links und rechts im Quadrate selbst durch die dem Chor entsprechende mittlere Halle, an die sich die gleichnamigen halbirten Nebenhallen anschloßen, hinzugekommen. Zwischen diesen nach links und rechts abgeschiedenen Seitenflügeln des Kirchengebäudes, die durch die in der Gemeinde herrschende Scheidung der Geschlechter herbeigeführt wurde, stand nun die Säulenreihe als Träger der die obere Erhöhung des Mittelschiffes tragenden Bogen, und der in dieser Höhe für die Erleuchtung des nun dem Lichte zugänglich gewordenen Innern angebrachten Fensteröffnungen. Alle diese durch die Umgestaltung des Tempels in der Vereinigung des Aeußern und Innern, durch den Gegensatz des Chores mit dem Kirchenschiffe hervorgerufenen Unterglieder waren wieder in gleicher Bedingung des Ganzen, also in der Einheit des Halbkreises und Quadrates ausgeführt. Die Säule, die den

Halbkreisbogen über sich hatte, war in unmittelbarer Einheit mit diesem Bogen ohne das dazwischenliegende Gebälk, wie es noch der römischen Säulenstellung angehörte, durch die Verbindung des Quadrates mit dem Kreise von selbst bedingt. Mit dieser Bestimmung war auch die Säulenweite aus der Höhe der Säule abzuleiten. Da den Bogen auf zwei Seiten die Säulen stützten, so war die Höhe des Bogens zugleich die halbe Weite des Abstandes der Säulen. Die Höhe aller Säulen aber konnte durch die Duplikatur oder Verdreifachung der Säulenweite im Verhältniß zur Zahl der Säulen überhaupt gemessen werden. Der Säulenmodel konnte sofort nicht mehr als das Maaß des Ganzen betrachtet werden, denn nicht mehr war die Säule Mittelpunkt des Baues, sondern untergeordnetes Glied, und nicht der ganze Bau mußte sich nach den Verhältnissen der angewendeten Säule, sondern diese mußte sich nach den Verhältnissen des ganzen Baues richten. Wie aber die Höhe und Dicke der Säule nach den Dimensionen des ganzen Baues sich richtete, so war nun auch ihre Gliederung eine durch ihre neue Stellung im Ganzen bedingte geworden. Das Capitäl der Säule wie es im griechischen Styl aus der Querunterlage des Gebälkes als nothwendiger Uebergang zum Architrab nach dem Säulenmodel bestimmt wurde, hatte diese Bedeutung des einfachen Gegensatzes verloren. Die Vermittlung war zunächst nur eine Scheidung des Bogens von der senkrechten Linie und ließ sich durch den einfachen dazwischengelegten, nach oben und nach der Seite gleichgeltenden Würfel bezeichnen. Aus diesen Würfel-Kapitälern, die vom Anfang die Ecken nach unten in Bogenform abgestoßen, und so der Säule sich angeschlossen hatten, wie sie nach oben von selbst in den Bogen übergingen, entstand durch die sich eintragende Ausgleichung nach Unten und Oben von selbst das glockenförmige Capitäl, das die reichere Zeit dieses Kirchenbaustyls sich gebildet hat. Dem obern Würfel stand der Säulenfuß in gleichnamiger Stellung gegenüber, und auch er bildete sich nach dem gleichen Gesetz im einfach kubischen Verhältnisse mit einfacher blättriger Ueberleitung der Ecke des Cubus in die Rundung der Säule. Aber auch diese

Rundung war der Säule nicht mehr wesentlich. Aus der Anfügung des Bogens nach zwei Seiten und der aufsteigenden geraden Linie nach der andern Seite trat ein Gegensatz der auf der Säule ruhenden Last zu dieser selbst hervor, der in vollständiger Ausbildung sich zuletzt in die Säule versenkte, und diese aus der einfachen Rundung in eine in sich getheilte vierseitige Kurvenschwingung gliederte.

bb. Die einzelnen Bildungsformen dieser Entwicklung.

§. 194. Der Basiliken-Styl.

Die vollständige Ausbildung der Gliederung des aus den beiden Elementen, die in Quadrat und Kreis geometrisch sich gesondert hatten, construirten christlichen Baustyls mußte nothwendig bedingt seyn durch eine in die einfache Entgegensetzung von vor- und rückwärts sich abermals eintragende weitere Gliederung dieses Gegensatzes, die zu einer entgegengesetzten Ausführung der mit den historischen Gegensätzen in Verbindung tretenden christlichen Idee der Kirche führte. An die alte griechische und spätere römische Entwicklung sich anschließend hatte die christliche Kirchenbaukunst das Quadrat vorgefunden, und diesem durch die Hinzufügung des Halbkreises und Einwärtskehrung der griechischen Säulenstellung, wodurch die Seitenschiffe von selbst auch nicht blos durch die Trennung der Gemeinde in die Geschlechter, sondern durch die Vorbedingungen der sich erneuernden Kunst bedingt waren, eine neue Bedeutung und Gliederung gegeben. So entstand zunächst in Rom, dem ältesten Sitze des neubegründeten Christenthums, der erste christliche, einfache Kirchenbaustyl, der Basilikenstyl, der diesen Namen von den zu Kirchen umgewandelten öffentlichen Gebäuden, den sogenannten Basilike, gewonnen hatte. Die Gliederung des Basilikenstyls war aber nur erst eine Gliederung nach vor- und rückwärts in dem einfachen Gegensatz von Quadrat und Halbkreis. Wie diese Gegensätze unvermittelt neben einander bestanden, so war es schwierig die Form als ein vollständig gegliedertes Ganzes aufzufassen. Die erste und einfachste Vorstellung, die zur Trägerin der kirchlichen Einheit sich darbot

war die Vorstellung eines Schiffes oder einer Arche, unter welchem Bilde die Kirchenväter häufig genug die Einheit der Kirche darzustellen suchen. So war der Grundriß selbst ein symbolischer, wie das im Beginne der erwachenden christlichen Kunst nicht wohl anders seyn konnte. In dieser Symbolik erklärte sich nun von selbst die Erhebung des Vordertheils der Kirche um einige Stufen, welche Erhebung übrigens durch die größere Dignität des Altars und durch das Bedürfniß einer sichtbaren Scheidung des in den Grundverhältnissen geschiedenen Chores von der Ausdehnung der Kirche in die Länge von anderer Seite her gefodert war. Dieser Symbolik entsprach auch die entgegengesetzte Erhebung des Eingangs, wodurch durch die ab- und wieder aufsteigende Gliederung des Grundrisses die Schiffsform vollständiger bezeichnet, aber auch die für jene Entgegensetzung nothwendige Vermittlung bestimmter, wenn auch erst nur andeutungsweise ausgesprochen, und der erste Keim zu einer künftigen vollständigen Ausgleichung jener annoch unvermittelten Gegensätze sichtbar wurde.

§. 195. Der byzantinische Styl.

Hatte die erste christliche Kunst, dem griechischen Styl sich anfügend, zwischen Chor und Eingang scheidend und den Gegensatz von vor- und rückwärts bestimmend, dem Quadrate den Halbkreis hinzugefügt, und dadurch die erste Gliederung in die Einförmigkeit der Tempelzelle gebracht; so fand diese Bewegung auch noch einen andern Gegensatz vor sich, den sie gleichfalls mit der Idee der christlichen Kirche versöhnen sollte. Im arabischen Style hatte die Kuppel sich gebildet, und unter sich die vollkommene Kreisform zum Grundriß genommen. Dieser unzugängliche Kreis, ein Bild des unzugänglichen Monotheismus mußte nun gleichfalls aus seiner Geschlossenheit hervorgehen, um die lebendige Gliederung der Kirche, in der Göttliches und Menschliches durch einen Erlöser und Mittler vereinigt war, in sich aufzunehmen. Die Durchbrechung der Kreisform von dem Quadrate erzeugte nun mit Nothwendigkeit die Kreuzform mit zuerst auftretender vorwiegender Neigung, den Altar in die Mitte zu stellen. Durch

diese Richtung hätte aber nothwendig die eigentliche Kreuzform zerstört werden müssen, und es wäre eine Entgegensetzung ohne eigentliche Gliederung bei gleicher Ausdehnung der Kreuzesbalken, und bei der Stellung des Altars in der Mitte durchaus nicht zu erreichen gewesen. Durch eine solche Centralisation war die bestehende unzugängliche Kuppelform keineswegs geöffnet, und die Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in der gleichen Leiblichkeit und Persönlichkeit mit der in dieser Vereinigung zugleich bestehenden einheitlichen Unterscheidung keineswegs zu erreichen. Das einmal gebildete Kreuz konnte nur dadurch seine volle Bedeutung gewinnen, daß es seine nothwendige Dimension beibehielt, und in der Verlängerung des einen Balkens eine Abstufung in den Grundriß selbst brachte. Der Haupttheil des Kreuzes, entsprechend der Erhöhung des Kreuzbalkens war in dem Grundriß von dem entgegengesetzten Längsbalken durch den Querbalken geschieden, und doch auch mit ihm vereinigt, und es hatte sowohl das Innere als das Aeußere des Tempels einen entschiedenen Einheits- und Mittelpunkt. Die äußeren Glieder des Baues hatten ihren Einheitspunkt in dem Durchschnittspunkt der sich durchkreuzenden Balken, und auf ihm konnte nun die getragene Mitte, die Kuppel thronen. Dieser äußern Mitte stand dann eine zweite im Chor der Kirche, bezeichnet durch den kleinern oder Haupttheil des Kreuzes, gegenüber, der die innere Gliederung in den Chor und das Langhaus der Kirche bestimmte. Dem Altare stand gleichfalls das Portal gegenüber, aber die Entgegensetzung war nicht mehr im Grunde, sondern in der Höhe des Gebäudes ausgesprochen. Hatte der Basilikenstyl die Höhe eigentlich unvollendet gelassen, und bald das freie Giebeldach, bald die flache Decke sich aufgesetzt, durch keines von beiden aber eine Einheit und Gegenüberstellung der Höhe mit dem Grunde zu erreichen vermocht; so hatte dagegen der am andern Ende des römischen Reichs, der die Verbindung mehr mit Asien als mit Griechenland festhielt, in Byzanz entstandene, christliche, und von dieser Stadt so benannte byzantinische Kirchenbaustyl, in der bestimmten Scheidung und Vereinigung von Oben und Unten

seine für sich bestimmte Entfaltung. War das Quadrat zuerst im Grundriß mit dem Halbkreis zusammengefügt worden, so trat jetzt diese Verbindung nach Oben hervor. Das Quadrat hatte sich zur erdhaften Basis des ganzen Baues hingestellt, und auf ihm war die Rundung des Halbkreises sichtbar geworden. Die einfache Kuppel war in die Kreuztheilung auseinandergegangen, und nur die Mitte des Kreuzes, wo alle Bogen sich durchschnitten, konnte noch in äußerer Erhebung über den auf dem Quadrat ruhenden Längsbogen hervorragen. In dieser Durchschneidung der Bogen war das Gewölbe selbst zum vierseitig getragenen Kreuzgewölbe geworden, das den einzelnen Quadraten sich auflegend über jedem eine für sich geschlossene Höheneinheit bilden konnte. Gerade in dieser Durchkreuzung der tragenden Kräfte des Grundquadrats war für die unten einfügbare Säule die mögliche Eintragung des Quadrats in den Kreis und der dadurch bedingten vierfachen Rundung mit dazwischen liegender Scheidungskante bedingt, indem man die größere Einheit der Säule mit dem darauf ruhenden Bogen durch die herablaufenden, durch das Capitäl nur leicht geschiedenen Stäbe, als den Fortsetzungen der Gurten des Kreuzgewölbes auszudrücken suchte. Die Säulenstellung aber konnte nur hervorgehen aus der Brechung der das Kreuz bildenden Grundquadrate. Hatte sich im Grundriß das Kreuz gebildet durch die einfachen Quadrate des obern Dreiecks, welche um das die Kuppel tragende mittlere Quadrat sich herumlegten, so war dem einfachen Quadrate des Chors die Längsseite der Kirche als Uebergang in die Aeußerlichkeit das doppelte Quadrat gegenüber getreten. Diese Verdoppelung des Quadrates, jenen drei ersten Quadraten des Chors und seiner Scheidung gegenüber, hatte nun eine weitere Ausdehnung in die Breite durch die Halbirung des ersten Quadrates zur Folge, in welcher Halbirung die Nebenseiten des Kirchenschiffes in ihrer Verbindung mit dem Kreuzbalken erschienen. Diese Nebenseiten begrenzten wieder vollständig die ersten Quadrate, die gleichfalls den im Kreuze angedeuteten Verhältnissen des Dreiecks folgten, und um das Mittelquadrat nur je die Hälfte eines Quadrats nach Links und Rechts, nach Vorne aber das

vollständige Quadrat ausbildeten, wodurch in diesem vollständigen Quadrat auch eine Halbirung entstand, in deren Mitte der Altar sich stellte, während die vorderste Hälfte im vollen Gegensatz mit dem Eingang in den Halbkreis sich umbog. Durch diese Einführung des Halbkreises in den Grundriß war nun der Uebergang in den Basilikenstyl von Seite der byzantinischen Grundform vermittelt. Dagegen war der Basilikenstyl befähigt, in das dem Halbkreis gegenüberliegende Quadrat den Querbalken des einfachen T Kreuzes einzutragen, und so den Uebergang in den byzantinischen Styl zu finden.

§. 196. Der Rundbogenstyl.

In der gegenseitigen Ausgleichung der beiderseitigen Gegensätze des byzantinischen und Basilikenstyls entstand der im Allgemeinen sogenannte Rundbogenstyl, der die Elemente des byzantinischen und Basilikenstyls mit einander vereinigte. Mit der Erweiterung des Längsschiffes der Kirche nach der Quere und der daraus mit dem Chor hervorgehenden entsprechenden Entgegensetzung des Eingangs war im Basilikenstyl die Möglichkeit der Eintragung des Kreuzes zur Unterscheidung des Chores von dem Schiffe, und in dieser Unterscheidung, die nun nach Oben hervortrat, die Hinweglassung der großen Erhöhung des Chors, mit der unter ihm als einfacher entsprechender Basis erbauten Crypta veranlaßt, und damit zugleich die im Grundriß nicht mehr durch die Erhebung des einen Theils über den andern, sondern durch die im Kreuze bestimmte Trennung und innere Gliederung, sowohl die Gleichheit des Grundes an sich als die Mannigfaltigkeit der Gliederung in ihm bedingt. Diese Gliederung und Bestimmung der Basis verlangte auch eine gleiche Fixirung der Höhe, die nun von dem byzantinischen Styl das Gewölbe herübernahm, und dadurch die beiderseitige Gegenstellung vollendete. In dieser Wechselwirkung beider Stylarten entstand sofort ein Kampf der Elemente, der erst zu einer allmähligen Ausgleichung, und in dieser selbst schon wieder zum Uebergang in eine höhere Einheit führte. Der Basilikenstyl hatte in seiner Ausbreitung von Süden nach Norden den

von Osten nach Westen sich ausdehnenden byzantinischen Styl in der Lombardei durchkreuzt, war von dort in Verbrüderung mit ihm über die Alpen gewandert, und hatte sich zunächst längs den altbewohnten städtereichen Ufern des Rheins angebaut. Mannigfaltig durchziehen sich dort die Versuche einer Ineinsbildung beider Style. Schon in Trient waren die Seitenarme des Kreuzes mit einer Rundung nach vornehin erschienen, hatten aber dadurch ihre eigenthümliche Bedeutung verloren. Dann hatte man durch die Ineinanderschiebung jener zwei Elemente eine Reihe von Kirchen mit Doppelchören erhalten, indem man beide Style gewissermassen blos an der Sohle verband, sonst aber sie als selbstständige Grössen neben einander bestehen liess. Dadurch hatte man noch vor- und rückwärts an den Seiten je zwei, also vier Eingangsthüren, und über oder neben denselben eine Vierzahl von Thürmen erhalten, die man äusserlich durch eine der Mitte des Gebäudes aufgesetzte Kuppel zu einigen suchte. Abgesehen von der völligen Bedeutungslosigkeit der äussern Glieder für die innere Gliederung war die Entgegensetzung zweier Chöre innerhalb einer einzigen Kirche ohnehin nur als gänzliches Missverständniss des in jeder Gliederung nothwendigen Gegensatzes zu betrachten, und musste daher von der bessern Einsicht in die Bedeutung des Kirchenstyls von selbst aufgegeben werden. Die ganze christliche Kirchenbaukunst war hervorgegangen aus dem einfachen Grundgedanken einer Vereinigung von zwei an sich geschiedenen Prinzipien, von dem Göttlichen und Menschlichen in der Religion Jesu Christi, und der dieselbe in der Zeit manifestirenden Kirche. Dieser Grundgedanke war aber durch die Entgegensetzung zweier Chöre offenbar zerstört. Nicht mehr das Menschliche trat dem Göttlichen gegenüber, und war in dieser Gegenstellung mit ihm geeinigt und doch von ihm geschieden hingestellt, sondern das göttliche, im Altare konzentrirte Element in der Kirche wurde sich selber gegenübergestellt, was offenbares Missverständniss, sowohl des bestehenden Gegensatzes, wie seiner möglichen Einheit war.

γ. Höchste Einheit der entwickelten Gegensätze der Baukunst.

aa. Anfang der deutschen Kunst.

αα. Ursprung des deutschen Styls aus dem Rundbogenstyl.

§. 197. Die höchste Einheit in der Dreigliederigkeit.

Eine erste Ausgleichung der von Griechenland einerseits, und Asien andrerseits herstammenden Elemente des Rundbogenstyls war in der vollkommenen Rundung der Chorseite nach vorne, und des Querbalkens nach Links und Rechts gegeben, weil dieser Dreitheiligkeit mit in sich entgegengestellter Abrundung des entgegengesetzten quadratischen Querbalkens des Portals, über dem links und rechts durch die Ausdehnung in die Aeußerlichkeit einerseits eine Höhenschwingung des Gebäudes nach Außen in den Thürmen sich erbaute, andrerseits der vollkommene Gegensatz des dem Ewigen, das der Chor in seiner dreifachen Rundung in sich beschloß, äußerlich gegenübertretenden zeitlichen im dreifachen Quadrat ausgedrückten Elements sich ausbildete. Zwischen beide stellte sich dann das Längsschiff der Kirche als Uebergang beider Gegensätze, in der Höhe durch die Kuppel begränzt, in die Mitte. Mit dieser Ausgleichung war auch die erste reine Entgegensetzung von Chor und Schiff der Kirche aufgehoben, und der ausschließende Gegensatz war in einen vollendeten, vermittelten, einschließenden verwandelt. Die Kirche bestand nun nicht mehr aus zwei, sondern wesentlich aus drei Gliedern, und diese Gliederung mußte sich sofort in alle Verhältnisse des Gebäudes eintragen. War nun aber in diesem Grundriß auch schon im Rundbogenstyl eine solche vermittelte Einheit nothwendig geworden, so bestand sie doch nur erst als eine mangelhafte, und entbehrte der innern Vollendung und der allseitigen gleichmäßigen Durchführung. Das Gewölbe ruhte noch, wie zuvor, im Halbkreis, und ohne Mittelglied auf dem Quadrat, ebenso war der Halbkreis noch überall ohne Uebergang mit der geraden Linie und dem Quadrat zusammengestellt, weil er in sich keine Gliederung und Vermittlung zuließ. Sollte daher jene Gliederung des Grund-

risses, in der nun das dreifache Kirchenamt, in Altar, Baptisterium und der zwischen beiden stehenden Kanzel allseitig auch im ganzen Bau gleichmäßig durchgeführt, und dadurch der vollkommenste Ausdruck des kirchlichen Lebens auch im Tempel ausgesprochen werden, so mußte das Gesetz des bloßen Gegensatzes von Kreis und Quadrat gebrochen, und durch ein neues, beide in sich ein- und von sich ausschließendes Gesetz ersetzt werden.

§. 198. Gegensatz von Kreis und Quadrat.

Die beiden ersten elementaren Richtungen der Baukunst hatten in ihrer Entwicklung in Kreis und Quadrat sich aufgelöst. Dem monotheistischen Tempel war die Rundung, dem polytheistischen das Quadrat zu Theil geworden. Jener geometrische Gegensatz von Kreis und Quadrat, der als äußerer Ausdruck des innern Gesetzes der Kunst entgegengesetzte Richtungen aus sich hatte hervorgehen lassen, hat nur ein einziges geometrisches Mittelglied, welches die entgegengesetzten Pole in sich eben so sehr einschließt, als es dieselben von sich ausschließt. Dieses einfache Mittelglied zwischen Viereck und Kreis ist das Dreieck. Das Quadrat ist zwar die einfach quantitativ meßbarste Figur, in seiner Qualität aber wird es durch das Dreieck bestimmt. Jeder kann mit einem einfachen Maßstabe das Viereck seinem Flächeninhalt nach bestimmen. Um aber diese Bestimmung als eine geometrisch bestimmte nachzuweisen, muß die Reduktion des Vierecks zum Dreieck, oder vielmehr die Ableitung desselben aus dem Dreieck dazwischentreten. Das Dreieck ist die geometrisch einfachste Figur, die erste geschlossene Einheit, und die Gesetze aller geradlinigten Figuren müssen aus dem Dreieck abgeleitet werden. Aber auch der Kreis ist nur mittels des Dreiecks zugänglich. Im Gegensatz von dem Quadrat ist der Flächeninhalt, die Quantität des Kreises, nie auf eine rationale Größe zu reduziren. Diese Reduktion schließt auch das Dreieck nicht auf, was es aber auch beim Viereck nicht thut. Wie es das Viereck nach seinen innern Verhältnissen bestimmt, so auch den Kreis. Die innern Verhältnisse, Radius, Peripherie und Centrum des Kreises sind aber gegeben, sobald ich

drei Punkte, also ein Dreieck in der Peripherie bestimmen kann. Seinen Grundverhältnissen nach wird daher das Dreieck gemessen vom Kreise in seinen Winkeln, und vom Viereck in seinen Seiten.. Die Vergleichung beider gibt dann die arithmetisch-geometrische Trigonometrie. Diese Einheit der äußerlich geometrischen Formen tritt nun in die Baukunst ein als äußeres Gesetz, das in seiner innern geistigen Einheit alle Gegensätze jeder Kunst, die auf das geometrische Verhältniß der Leiblichkeit gebaut ist, zur allseitigen Einheit vermittelt.

§. 199. Geometrische Einheit im Dreieck.

Wie im Schlußpunkte der quadratischen Tempelbaukunst des griechischen Baustyls die höchste sichtbare Einheit, ja Einförmigkeit in der oblongen Tempelzelle und den gleichförmig sich wiederholenden Säulenstellungen herrschte, so daß der Baukünstler das einmal gefundene Gesetz nur anzuwenden brauchte, und die subjektive Produktivität von dem einzelnen Bau zurücktrat; dagegen in dem maurischen Bogenstyl die höchste Mannigfaltigkeit der durchkreuzenden Linien herrschte, die dem Künstler ein Eingehen in einen unerschöpflichen Reichthum der Verzierungen, dabei aber auch eine beinahe unbegrenzte Willkühr erlaubte, ohne ein inneres Gesetz als Maßstab der subjektiv möglichen Ausschweifung der Phantasie in sich zu tragen: so war in dem Dreieck die Mannigfaltigkeit zugleich mit der höchsten Einheit gefunden. Der Bogen, wie er sich aus dem Dreieck erzeugte, bot eine große Menge von bestimmten Durchschnittspunkten dar, und konnte daher in eine reiche Fülle von Verzierungen sich entfalten, die nicht als bloße Verzierungen, sondern vielmehr als Uebergänge und Vermittlungsstufen, also als wesentliche Glieder des Ganzen angesehen werden konnten. Alle diese Gliederungen gingen aber wieder mittelbar aus dem Verhältnisse des Mittelpunktes zu den Endpunkten des Dreiecks hervor, und waren somit von einer bestimmten Einheit in regelmäßiger Unterordnung abgeleitet, bestanden für sich, und doch zugleich im Ganzen. Jene Einheit, die im griechischen Baustyl zur Einförmigkeit ge-

worden war, hatte hier zugleich die Fähigkeit, in eine unabsehbare Reihe von Modalitäten einzutreten, und jene Mannigfaltigkeit, die im maurischen Styl ohne innere Einheit bis zur Ausschweifung sich verirren konnte, war durch das einfache Gesetz des Dreiecks mit sich versöhnt, und in der Einheit und Allheit zugleich begründet. Auf dieser, durch die Einheit der höchsten Gegensätze bedingten Grundlage, erhebt sich der Schlußstein der ganzen Entwicklung der Baukunst, der in sich vollendete Kirchenbaustyl, der aus der Vollendung der Kirche in ihrer innern organischen Gliederung und Einheit zugleich in der Vollendung der äußern Elemente der Kunst in ihrer höchsten Mannigfaltigkeit und Einheit entstehen mußte, und der, wie man zur Ehre des deutschen Namens gestehen muß, seine Ausbildung und höchste Vollendung wesentlich im deutschen Volke gefunden hat, und daher mit Uebergehung der unpassenden und doch leider noch so oft angewendeten Benennung des gothischen Styls mit vollem Rechte als deutscher Baustyl bezeichnet werden muß.

ββ. Bedeutung des deutschen Styls für die Entwicklung der Baukunst.

§. 200. Die religiöse Grundlage der deutschen Baukunst.

Der deutsche Baustyl muß als die Vollendung der Baukunst betrachtet werden. Ein neues und höheres einfaches Gesetz der Kunst kann durchaus nicht mehr gefunden werden. Ihm ist die höchste Fülle und Einheit des kirchlichen Lebens zu Grunde gelegt. In ihm sind die höchsten Gegensätze der Kunst geeint, und in höherer Einheit überwunden, und folglich auch alle niedern Gegensätze versöhnt. In ihm ist das höchste Criterium der Kunst, die Einheit, die in unerschöpflicher Fülle sich ausspricht, erreicht. Jede weitere Ausbildung kann nur in der Vernachlässigung und im Mißverstehen der höchsten Kunsteinheit ihren Grund haben. Wenn man aber den deutschen Baustyl als die Vollendung der Baukunst betrachtet, so ist dadurch wesentlich auf die Kirchenbaukunst Rücksicht genommen, weil nur im Tempel die künstlerische Bedeutung der Baukunst gesucht werden kann. Jedes andere Ge-

bäude kann nur mittelbar, in Beziehung auf jenen Ursprung dem Gebiete der Kunst angehören. Jedes Gebäude, das nicht der Entwicklung der innern Sehnsucht des Geistes, seine höchste Anforderung ans Leben, die innerste Erhebung über das Irdische in der Gestalt einer über der Erde sich erhebenden Wohnung darzustellen, das nicht einem unmittelbaren Drange des Bildens seine Existenz verdankt, ist nicht mehr ein Werk der Kunst. Die in der Kirchenbaukunst gefundenen Gesetze des Bauens können daher nur mittelbar auf andere Gebäude übertragen werden, erinnern in dieser Mittelbarkeit an ihren Ursprung und sind in dieser Erinnerung von Bedeutung für die Kunst. Es ist daher ein unnützes und dem Geiste der Kunst widersprechendes Beginnen, die Gesetze der Kunst aus den lokalen Bedürfnissen, z. B. im deutschen Baustyl die hohen Dächer aus der Schneemasse, die vom Dache getragen werden muß, oder die volle Geschlossenheit des Tempels aus dem Bedürfnisse nach Wärme, wie es in den Wohnungen nothwendig war, ableiten zu wollen. Eine höchst untergeordnete Bedeutung mag solchen Rücksichten eingeräumt werden, aber nie eine den Styl im Wesen bestimmende. Der Baustyl wird als Kunst von der ihn erzeugenden Idee bestimmt. Nicht seiner Tannenbäume wegen baut der Deutsche anders als der Grieche unter seinen Platanen, sondern der deutsche Styl ist das Erzeugniß des tiefen Einblickes in die Idee des kirchlichen Lebens. Wenn er die geschlossene Wand der griechischen Säule vorzieht, so geht das aus der nothwendigen Einheit des Gegensatzes von Außen und Innen, der die Wohnung überhaupt, und folglich auch die Kirche in ihrer Eigenschaft als Wohnung bestimmt, hervor.

§. 201. Abfall der vorausgehenden Gegensätze der Baukunst von ihrem eigenen Prinzipe.

Der deutsche Styl muß, wenn er in seiner höchsten Bedeutung erkannt werden soll, auch mit dem höchsten Prinzip der bauenden Kunst verglichen werden. Wenn nun das Bauen als Kunst nur im Zusammenhange mit der Idee von Gott im Menschen gedacht werden kann, und diese Idee im Bauen ihre Darst-

lung in der Leiblichkeit und Aeußerlichkeit des geometrischen Gesetzes der räumlichen Ausdehnung, und weil eine blos räumliche Ausdehnung mit bestimmter Beziehung zur Persönlichkeit des Geistes in der Centralität aller irdischen Bestrebungen des persönlichen Lebens in der Wohnung sich denken läßt, als Darstellung einer Wohnung Gottes auf Erde, als Tempel sich verwirklichen muß; so kann nur von dieser idealen Einheit, die zugleich als reale, folglich als Kunstwerk erscheinen kann, der Vergleichungspunkt genommen werden. Die Verehrung und Anbetung Gottes, die im Tempel sich die lokale und räumliche Einheit genommen, bietet aber für sich in ihrer natürlichen Entwicklung, also in ihrer einseitigen Abirrung von der denkbar höchsten Voraussetzung der Offenbarung eine doppelte einseitige Entwicklung dar. Diese wird auf der einen Seite so gut wie auf der andern das Gebiet der Kunst verlassen. Die griechische Baukunst, die von der übermächtigen Subjektivität ausging, endete im Aufgeben der Subjektivität. Die arabisch-maurische Kunst, die von dem unzugänglichen Monotheismus ausging, und die subjektive Freiheit in ihm negirte, endete in voller Uebermacht der subjektiven Phantasie und Willkühr. So schlugen beide Richtungen aus ihrer einseitigen Auffassung der Grundidee in ihr eigenes Gegentheil um, und mußten, sich in ihrem einseitigen Grunde selbst negirend, ohne andern Grund ihres Bestehens in sich zerfallen. Ohnehin ist dieses Umschlagen jeder einseitigen Richtung in ihr eigenes Gegentheil eine nothwendige Folge der Einseitigkeit. So sehen wir den Protestantismus am Ende seiner Entwicklung gerade im Gegensatze mit seinem Anfange. Das Wissen, das in der Cartesischen Philosophie vom Ich ausgegangen war, am Ende dieser Entwicklung gerade beim Gegensatze dieses Ausgangspunktes, bei der gänzlichen Läugnung aller Persönlichkeit angekommen. Gerade diese Umkehrung und gänzliche Aufhebung jeder einseitigen Richtung macht die Rückkehr zur höhern Einheit nothwendig.

bäude kann nur mittelbar, in Beziehung auf jenen Ursprung dem Gebiete der Kunst angehören. Jedes Gebäude, das nicht der Entwicklung der innern Sehnsucht des Geistes, seine höchste Anforderung ans Leben, die innerste Erhebung über das Irdische in der Gestalt einer über der Erde sich erhebenden Wohnung darzustellen, das nicht einem unmittelbaren Drange des Bildens seine Existenz verdankt, ist nicht mehr ein Werk der Kunst. Die in der Kirchenbaukunst gefundenen Gesetze des Bauens können daher nur mittelbar auf andere Gebäude übertragen werden, erinnern in dieser Mittelbarkeit an ihren Ursprung und sind in dieser Erinnerung von Bedeutung für die Kunst. Es ist daher ein unnützes und dem Geiste der Kunst widersprechendes Beginnen, die Gesetze der Kunst aus den lokalen Bedürfnissen, z. B. im deutschen Baustyl die hohen Dächer aus der Schneemasse, die vom Dache getragen werden muß, oder die volle Geschlossenheit des Tempels aus dem Bedürfnisse nach Wärme, wie es in den Wohnungen nothwendig war, ableiten zu wollen. Eine höchst untergeordnete Bedeutung mag solchen Rücksichten eingeräumt werden, aber nie eine den Styl im Wesen bestimmende. Der Baustyl wird als Kunst von der ihn erzeugenden Idee bestimmt. Nicht seiner Tannenbäume wegen baut der Deutsche anders als der Grieche unter seinen Platanen, sondern der deutsche Styl ist das Erzeugniß des tiefen Einblickes in die Idee des kirchlichen Lebens. Wenn er die geschlossene Wand der griechischen Säule vorzieht, so geht das aus der nothwendigen Einheit des Gegensatzes von Außen und Innen, der die Wohnung überhaupt, und folglich auch die Kirche in ihrer Eigenschaft als Wohnung bestimmt, hervor.

§. 201. Abfall der vorausgehenden Gegensätze der Baukunst von ihrem eigenen Prinzipe.

Der deutsche Styl muß, wenn er in seiner höchsten Bedeutung erkannt werden soll, auch mit dem höchsten Prinzip der bauenden Kunst verglichen werden. Wenn nun das Bauen als Kunst nur im Zusammenhange mit der Idee von Gott im Menschen gedacht werden kann, und diese Idee im Bauen ihre Darstel-

lung in der Leiblichkeit und Aeußerlichkeit des geometrischen Gesetzes der räumlichen Ausdehnung, und weil eine blos räumliche Ausdehnung mit bestimmter Beziehung zur Persönlichkeit des Geistes in der Centralität aller irdischen Bestrebungen des persönlichen Lebens in der Wohnung sich denken läßt, als Darstellung einer Wohnung Gottes auf Erde, als Tempel sich verwirklichen muß; so kann nur von dieser idealen Einheit, die zugleich als reale, folglich als Kunstwerk erscheinen kann, der Vergleichungspunkt genommen werden. Die Verehrung und Anbetung Gottes, die im Tempel sich die lokale und räumliche Einheit genommen, bietet aber für sich in ihrer natürlichen Entwicklung, also in ihrer einseitigen Abirrung von der denkbar höchsten Voraussetzung der Offenbarung eine doppelte einseitige Entwicklung dar. Diese wird auf der einen Seite so gut wie auf der andern das Gebiet der Kunst verlassen. Die griechische Baukunst, die von der übermächtigen Subjektivität ausging, endete im Aufgeben der Subjektivität. Die arabisch-maurische Kunst, die von dem unzugänglichen Monotheismus ausging, und die subjektive Freiheit in ihm negirte, endete in voller Uebermacht der subjektiven Phantasie und Willkühr. So schlugen beide Richtungen aus ihrer einseitigen Auffassung der Grundidee in ihr eigenes Gegentheil um, und mußten, sich in ihrem einseitigen Grunde selbst negirend, ohne andern Grund ihres Bestehens in sich zerfallen. Ohnehin ist dieses Umschlagen jeder einseitigen Richtung in ihr eigenes Gegentheil eine nothwendige Folge der Einseitigkeit. So sehen wir den Protestantismus am Ende seiner Entwicklung gerade im Gegensatze mit seinem Anfange. Das Wissen, das in der Cartesischen Philosophie vom Ich ausgegangen war, am Ende dieser Entwicklung gerade beim Gegensatze dieses Ausgangspunktes, bei der gänzlichen Läugnung aller Persönlichkeit angekommen. Gerade diese Umkehrung und gänzliche Aufhebung jeder einseitigen Richtung macht die Rückkehr zur höhern Einheit nothwendig.

§. 202. Die höchste Einheit des objektiv-subjektiven Inhalts der Religion im Christenthum.

Wie eine einseitige Objektivität eben so wenig ein menschlich Faßbares, als eine einseitige Subjektivität ein persönlich Haltbares seyn kann, und in dieser Einseitigkeit jede menschliche Thätigkeit aufgehoben werden muß, so hat nun auch die Baukunst nur durch eine Aufschließung ihrer Gegensätze für die höchste ideale Einheit des Christenthums ihre Rettung und Vollendung finden können. Im Christenthum ist die Religion höchster Glaubensakt, aber zugleich auch höchstes Prinzip des Wissens und höchste Steigerung der Liebe. Im Christenthum ist die höchste Natürlichkeit mit der geistigen Uebernatürlichkeit, die höchste Position des objektiven Grundes der Offenbarung in der Erfüllung des tiefsten subjektiven Bedürfnisses des Glaubens und Wissens zugleich gegeben. Diese Einheit der menschlich-natürlichen Gegensätze, diese höchste Versöhnung derselben, die den Charakter einer Religion, gestiftet von einem göttlichen Erlöser und Mittler bezeichnet, ist die einzig mögliche Vollendung des Menschen. Alle menschlichen Kräfte müssen in dieser Einheit ihre Erlösung und Befreiung finden. Alle Gegensätze des Lebens müssen im Christenthum ihre letzte und höchste Versöhnung erreichen. Alle Freiheit und Seligkeit erblüht dem Menschen nur aus der Kraft des Glaubens und der Liebe im Christenthum. Jede Entwicklung, welche diese Basis verläßt, muß nothwendig in die Negation alles Bestehenden und ihrer selbst verfallen. Wenn aber ein menschliches Streben seine höchste Erfüllung, die möglichst größte Vereinigung und Durchdringung von jenem geistigen Mittelpunkt gefunden hat, dann ist es in sich vollendet, und kann nicht mehr über jenen Mittelpunkt hinaus, weil jegliches Streben aus seiner Einseitigkeit und Geschiedenheit nur nach jener Einheit ringen, nicht aber wieder zum Gegensatze, aus dem es sich herausringen will, bringen kann. Die christliche Religion, wie sie der geistige Mittelpunkt alles menschlichen Strebens seyn muß, kann daher allein auch die Kunst zur Vollendung führen. Der gelungenste, höchste Ausdruck dieser höchsten Einheit von Anfang und Ende im gött-

lichen Mittler, wie sich diese Einheit von menschlichen Kräften in leiblicher Form fassen läßt, ist die höchste Kunst. Da also, wo ein Kunstgebiet in der Darstellung jener Idee über alle in ihr zu Tage treten könnenden Gegensätze sich erschwungen, und zu der auf ihrem Gebiete höchsten Einheit und Fülle, also zur höchsten Schönheit sich erhoben hat, da ist die Vollendung der Kunst. Ueber diese Einheit hinausstreben wollend müßte sie nothwendig wieder in den Gegensatz, dem sie entflohen ist, verfallen. Jedes Verlassen des Centrums ist aber, auch wenn es ein Erheben über dasselbe zu seyn scheint, doch nur ein Fall. Jene Einheit aber, wie sie von der christlichen Religion äußerlich im fortdauernden Mittleramte der Kirche sich darstellt, ist in allen seinen Beziehungen verleiblicht im deutschen Kirchenstyl.

bb. Die Hauptglieder des christlichen Kirchengebäudes im deutschen Styl.

§. 203. Das Langhaus.

Wenn wir die Kirche selbst, so wie sie äußerlich besteht, in ihre wesentlichen Glieder zerlegen, so muß sie aus dem Gegensatze des Natürlichen und Uebernatürlichen in einer mittleren Einheit beider sich darstellen, und diese drei Beziehungen ihrer Wesenheit in entsprechenden Formen ausbilden. In dem deutschen Baustyl steht nun dem Chore als der, das übernatürliche Element in sich beschließenden Einheit, weil in ihm das Opfer dargebracht wird, und das Mysterium in seiner tiefsten Begründung sich darstellt, der Eingang gegenüber, der dem Aeußern zugewendet das Natürliche, durch das der Mensch dem Göttlichen sich nähert, und sich von ihm entfernen kann, gegenüber. Ist nun der Eingang im vorherrschend quadratischen Verhältniß erbaut, so beschließt er doch wieder die Grundzahl der Dreiheit in sich, indem neben dem Portal, das Aeußeres und Inneres, Welt und Kirche mit einander verbindet, die von der Idee dieser Verbindung des kirchlichen Lebens mit dem Aeußern, und der durch die Eintragung der kirchlichen Idee bewirkten Erhebung über alles Aeußerliche, getragenen Thürme sich erheben. Diese Dreizahl der

Eingangsquadrate muß nun in einfacher Gliederung das Mittelschiff, zu dem das mittlere Quadrat den Eingang bildet, von den in der Erhöhung geminderten Seitenschiffen, die entweder die Hälfte der Ausdehnung des Mittelschiffes in sich befassen, oder diese Ausdehnung im Grundriß theilen, und im Aufriß stufenweise erstreben, unterscheiden, und für sich, aber nicht ohne doppelte Vermittlung mit den Seitenquadraten und mit der ganzen Länge der Kirche sich ausbilden. Ist nun das Mittelquadrat gleich den beiden Seitenquadraten mit einander, so trägt das Portal die äußere Einheit der Kirche, die dem Altare als der inneren gegenübersteht, den Thurm. Ist das mittlere Quadrat links und rechts von einem gleichbreiten, aber bereits zweigliedrigen Seitenquadrate umgeben, so tragen diese im zweifachen und vollendeten Gegensatze mit der Einheit und Centralität des Altars die beiden durch das Portal geeinigten Thürme, als das vollendete Bild des dem einheitlichen göttlichen und persönlichen Leben gegenüberstehenden dualistischen Naturlebens. Die Höhe dieser Thürme ist dann nach oben hin gleichfalls bedingt durch die Länge der Kirche, und ihre Construktion durch die Verhältnisse derselben. Vom Quadrate, auf dem sie stehen, in quadratischen Grundverhältnissen aufsteigend schließen sie sich oben in dem Blätterkreuze, das aus der organischen Entfaltung zur Einheit entsteht. Der Uebergang zu jenem Blätterkreuz aber bildet sich durch die Ueberecks- und Kreuzstellung des Grundquadrates, wodurch dann die nach oben strebende Leichtigkeit in der stufenweisen Annäherung zur Einheit bedingt ist, deren äußere Construktion aus dem entsprechenden vermittelnden Gesetze des Dreiecks hervorgeht.

204. Der Chor.

Dem Eingang gegenüber steht als innere Einheit der **Chor**, der nicht im quadratischen Verhältnisse sich erbauen kann, sondern eben so den im Dreieck aufgeschlossenen **Kreis** zur Grundlage hat, wie er ein Bild des im Opfer dem Menschen aufgeschlossenen verborgenen göttlichen Lebens ist. Dieses Gesetz des Dreiecks, verbunden mit der centralen Umschließung des Altars in seiner

Wirksamkeit nach allen Radien des Kreises gibt des Chores Maaß und Gerechtigkeit. In das Centrum jener gegliederten Rundung stellt sich daher der Altar als innerer Mittelpunkt. Um ihn legt sich dann in vollkommener Entzweiung des Kreises ein Sechseck, indem der Radius in die Peripherie sich einträgt, oder ein Achteck, indem das quantitative Maaß-Verhältniß zur qualitativen Bestimmung gemacht, und das Viereck durch die Gradmessung des Kreises in die Peripherie eingetragen wird, oder endlich, indem durch die Verbindung von qualitativer und quantitativer Messung Drei- und Viereck sich durchdringen, das dem Mysterium des Chores am tiefsten entsprechende Siebeneck. Der Chor als innerer Mittelpunkt der ganzen Entfaltung des in sich gegliederten Baues muß die vollständige Einheit und das Gesetz der Auflösung dieser Einheit in ihre Theile in sich tragen. Die in den Chor eintretende Seitenzahl muß daher durch alle Gliederungen hindurchlaufen, und alle Ornamentik der Mittelglieder hängt von jener Grundzahl ab. So wie die Einheit bestimmt ist, gilt keine Willkühr, sondern nur die Auflösung in die innerhalb der angegebenen Grenze mögliche Allheit. Es kann daher in einem deutschen Dome, sobald die Einheit und die in ihr auszuführende Potenz der Gliederung angegeben ist, jede einzelne Linie aus der höhern Einheit bestimmt werden. Jede Besonderheit muß organisch aus dem Ganzen herauswachsen. Nur der Mißverstand konnte das herrschende Gesetz verlassen, und in Unkenntniß des herrschenden Maaßes die Glieder nicht mehr erklären. Ueberwältigt von ihrer Menge und außer dem Besitze der erklärenden Idee nannte man alles in dieser Weise in eine fast unendliche Zahl von Giebeln und Gliedern ausgeprägte Bauwerk gothisch, und verstand darunter alles „Krausborstige“ und Unverständliche. Dagegen war der Ursprung der Kunst selbst fern von jeder Willkühr und jeder verstandlosen und unbegründeten Anwendung irgend eines Zierraths. Der deutsche Styl kennt gar keine dem Ganzen angefügten Verzierungen, sondern diese sind selbst wieder Glieder und Vermittlungsstufen der Ausbreitung des innern Gesetzes in seine Theile. Wenn kein Glied aus seiner Stelle verrückt werden

konnte, ohne Trübung der innern Einheit, so war dieß das entgegengesetzte Zeichen, nicht des Verstandlosen, sondern des höchst Ueberdachten und Zweckmäßigen. So war es in der deutschen Kunst um die Einheit gethan, und darum mußte die ganze Kirche gerichtet werden, nach „des Chores Maaß und Gerechtigkeit.“

§. 205. Das Schiff der Kirche.

Wie auf der einen Seite der Chor im Grunde übernatürlicher Ordnung, auf der entgegengesetzten Seite das Portal im Grunde natürlicher Ordnung erbaut war, so konnten doch beide wieder nicht neben einander bestehen, ohne ein beide ausgleichendes einheitliches Mittelglied. Wie nun zwischen Gott und Natur der Mensch in der Mitte der Wesenheit steht, so sollte nun auch in der Kirche das eigentliche, rein menschliche Element die Wagschale halten zwischen dem Portal und dem Altar. Der Mensch, der durch das Portal aus dem irdischen Leben in die Kirche eintrat, sollte am Altar das ewige Leben gewinnen, und zwischen beiden weilend seine subjektive Andacht als aus der Welt gerettete, von Gott aufgenommene und durch das Opfer geheiligte Gabe darbringen. Im Portal tritt der Mensch aus dem Bereich der objektiven Naturregion heraus in das Gebiet der Religion ein; durch das am Altare verrichtete Opfer soll er aus der blos subjektiven Region in das Gebiet des objektiv göttlichen Erlösungswerkes eintreten. Zwischen beiden steht er selbst in seiner, beiden Richtungen zugänglichen Subjektivität. Dieser Zustand als mittlerer und vermittelnder mußte in der Kirche die eigentliche Ausdehnung des innern Raumes einnehmen.

In dieser Basis war der Kirche die zeitliche Grundlage ihres Bestehens, das große Gebiet ihrer räumlichen Ausbreitung angewiesen. Die Entfaltung schloß sich daher ins Breite auf, und das Grundverhältniß der Erde, ausgesprochen im Quadrat, mit dem Verhältnisse des geistigen Lebens, ausgesprochen im Dreieck, verbunden brachte eine der centralen Ausbreitung des Chores eben so, wie der rein linearen Ausbreitung des

Klanghauses der Kirche gleichmäßig gegenüberstehende Setzung des Quadrats ins Dreieck mittels der Kreuzform hervor. Aus dem Grundquadrate, das zwischen Chor und Portal nach vor- und rückwärts in proportionale, nach links und rechts in gleichmäßige Entfaltung auseinander gelegt wurde, bildete sich die Ausbreitung des eigentlichen Schiffes der Kirche. Dieser mittlere Theil, der dem Chore zugewendet in gleichmäßiger Höhe des Mittelschiffes fortlief, weil Gott dem Menschen gerade so viel offenbart im Geheimniß, als der Mensch vom Geheimniß in sich aufnehmen kann, und jedes Mehr oder Weniger Gottes Liebe oder des Menschen Natur widersprechen würde, breitet sich nach links und rechts in den Kreuzbalken nach der nothwendigen Entgegensetzung der menschlichen Kräfte, wie sie sich auch in den Gegensätzen von Kunst und Wissenschaft aussprechen, gleichmäßig aus, welche Ausbreitung aber, sobald der Uebergang aus ihnen in die Naturregion versucht wird, den Dualismus abermals in sich aufnehmend nur in der Hälfte seiner Grundpotenz sich entwickeln kann.

So wird nun das Mittelschiff von zwei an sich gleichen Seitenschiffen umgeben, die aber unter sich als gebrochene subjektive Kräfte, welche im Dualismus des Naturlebens ihre Beschränkung erleiden, und nur in der Einheit des geoffenbarten objektiven Glaubens ihre volle Höhe gewinnen. Die Gliederung dieser Seitenschiffe geht nun gleichfalls nothwendig wieder aus des Chores Maaß und Gerechtigkeit hervor. Je nachdem sich die Potenz der Grundeinheit steigert, in demselben Maaße wächst auch die Ausbreitung der Seitenschiffe. So entsteht eine dreifache Gliederung und Potenzirung des Mittelgebäudes der deutschen Kirche.

Die vollständige Entfaltung des Kreuzes, wie sie im Kölner Dombau vorliegt, bedingt eine dreifache Steigerung und Erhebung des Mittelschiffes über die Seitenschiffe. Diese Gradation entsteht durch die Duplikatur des Grundquadrats. Legt man um das mittlere Quadrat, in dem die Länge und die Breite sich durchschneiden, in regelmäßiger Ausbreitung nach dem

Portale zu zwei Quadrate, nach den übrigen Seiten eins, so entsteht das einfache Grundkreuz, an das Chor und Langhaus sich anschließen. Wird nun diesem Kreuz nach allen Seiten noch ein ganzes Quadrat hinzugefügt, und die dadurch entstandene Form in gleichmäßiger Ausbreitung von gleichen Quadraten ausgefüllt, so entstehen zwei mit dem Mittelschiffe gleichbreite Seitenschiffe, die aber, um das innere Verhältniß von ablaufender Seite oder Abseite zur Mitte nicht zu verletzen, dieser Mitte gegenüber im Grunde halbirt, und nach oben als Seiten sich darstellend in zweifacher Senkung niedersteigen müssen. So entstehen nach der Länge fünf Schiffe, die in sich nach ihrem Verhältniß zur Einheit gegliedert sind. Statt der vollen Umlegung des ganzen Quadrates kann aber auch nur das halbe Quadrat um das mittlere Kreuz herumgelegt werden, wie in der Kirche zu Oppenheim, und dann entstehen zwei Seiten, die mit einander die Breite des Mittelschiffes haben. Endlich kann auch keine Umschreibung des Quadrates stattfinden, sondern blos das einfache Kreuz dem Mittelgebäude zu Grunde gelegt werden, dann können auch die Kreuzesbalken zur Bezeichnung der vorherrschenden Potenz des Mittelgliedes nur zur Hälfte ausgebreitet seyn, und die Ausbreitung der Seitenhallen gar nicht überragen. Dann entstehen drei für sich denkbare, und zu einander in einfache Proportion gesetzte Kirchengebäude, mit einem Hauptchor und zwei Nebenchören, die durch das gemeinschaftliche Langhaus mit einander verbunden sind. Dieß ist die einfachste Construktion des deutschen Styls, wie man ihn in allen ärmern und kleinern Kirchenbauten, die in diesem Style aufgeführt sind, wiederfindet, mit Ausnahme der bereits an der Grenze des Kunstgebietes stehenden, so sehr vereinfachten Kirchengebäude, die ohne alle Gliederung ins Kreuz und in die Breite, ohne Säulen und Abseiten eine einfache Halle zeigen, welche man nur noch nach den untergeordneten Verhältnissen und Gliedern der Kunst, die auch an Häusern angebracht werden können, ins Gebiet der Baukunst rechnen kann.

cc. Ideale und formale Einheit der Elemente der Baukunst im deutschen Styl.

aa. Aufhebung der Gegensätze.

§. 206. Einheit der Form mit der Dreizahl aller Lebensentfaltung.

In der Gliederung des germanischen Kirchenstyls in die drei wesentlichen Grundbeziehungen des kirchlichen Lebens, in Chor, Schiff, Lang- oder Klanghaus der Kirche ist eine Dreigliedrigkeit des kirchlichen Lebens vollendet, die schon in der Durchführung des Rundbogenstyls als tiefgefühltes Bedürfniß hervorgetreten war. Diese Dreigliederung, die nun dem Opfer, der Lehre und der aufsteigenden Kirchenordnung in ihrer äußern Gliederung entsprach, und ein vollendetes Bild des kirchlichen Lebens in sich darstellte, war die vollendete Erfüllung des am Anfang der Entwicklung der christlichen Kirchenbaukunst angedeuteten Grundsteins. Geist und Leib hatten sich in einer verbindenden Seele geeinigt. Die Innerlichkeit des Glaubenlebens mit der Aeußerlichkeit des Naturlebens geeint durch ein Drittes war der Ausdruck des menschlichen Lebens, und zugleich des, dieses Leben mit Gott einigenden Erlösers. Wie im Menschen das in die Aeußerlichkeit hervorragende Element der Leiblichkeit einer geistigen Einheit gegenübersteht, mit dem es durch den allgemeinen Grund des Lebens, durch die Seele verbunden ist, so finden wir auch in der Kirche dem innen waltenden heiligen Geiste gegenüber ein Regiment der äußern Kirchenordnung, in welchem der Geist sich offenbart, und zwischen der persönlichen Gnadengabe des heiligen Geistes und der an das geschriebene Wort gebundenen äußern Offenbarung steht die Tradition als einigende Mitte. Zwischen dem leiblichen Elemente der äußern Kirchenordnung und dem geistigen in der heiligenden Gnade des Geistes steht das vermittelnde seelische Element der Sakramente und Sakramentalien. So wird die Kirche in ihrem Bestande umschrieben von derselben Dreieinheit, die uns im menschlichen Leben begegnet, und die in höherer Weise auch in der Erlösung sich geoffenbart. Indem das Wort Gottes, um die Menschheit zu erlösen, Fleisch werden wollte, hat es die göttliche Natur und die mensch-

bäude kann nur mittelbar, in Beziehung auf jenen Ursprung dem Gebiete der Kunst angehören. Jedes Gebäude, das nicht der Entwicklung der innern Sehnsucht des Geistes, seine höchste Anforderung ans Leben, die innerste Erhebung über das Irdische in der Gestalt einer über der Erde sich erhebenden Wohnung darzustellen, das nicht einem unmittelbaren Drange des Bildens seine Existenz verdankt, ist nicht mehr ein Werk der Kunst. Die in der Kirchenbaukunst gefundenen Gesetze des Bauens können daher nur mittelbar auf andere Gebäude übertragen werden, erinnern in dieser Mittelbarkeit an ihren Ursprung und sind in dieser Erinnerung von Bedeutung für die Kunst. Es ist daher ein unnützes und dem Geiste der Kunst widersprechendes Beginnen, die Gesetze der Kunst aus den lokalen Bedürfnissen, z. B. im deutschen Baustyl die hohen Dächer aus der Schneemasse, die vom Dache getragen werden muß, oder die volle Geschlossenheit des Tempels aus dem Bedürfnisse nach Wärme, wie es in den Wohnungen nothwendig war, ableiten zu wollen. Eine höchst untergeordnete Bedeutung mag solchen Rücksichten eingeräumt werden, aber nie eine den Styl im Wesen bestimmende. Der Baustyl wird als Kunst von der ihn erzeugenden Idee bestimmt. Nicht seiner Tannenbäume wegen baut der Deutsche anders als der Grieche unter seinen Platanen, sondern der deutsche Styl ist das Erzeugniß des tiefen Einblickes in die Idee des kirchlichen Lebens. Wenn er die geschlossene Wand der griechischen Säule vorzieht, so geht das aus der nothwendigen Einheit des Gegensatzes von Außen und Innen, der die Wohnung überhaupt, und folglich auch die Kirche in ihrer Eigenschaft als Wohnung bestimmt, hervor.

§. 201. Abfall der vorausgehenden Gegensätze der Baukunst von ihrem eigenen Prinzipe.

Der deutsche Styl muß, wenn er in seiner höchsten Bedeutung erkannt werden soll, auch mit dem höchsten Prinzip der bauenden Kunst verglichen werden. Wenn nun das Bauen als Kunst nur im Zusammenhange mit der Idee von Gott im Menschen gedacht werden kann, und diese Idee im Bauen ihre Darstel-

nur möglich in der verborgenen Trichotomie. So war im Rundbogenstyl der Gegensatz die Dichotomie ausgesprochen. So wie er aber vollständig ausgesprochen werden sollte, führte er zur Trichotomie. Der Rundbogen ist ein Bild der scholastischen Philosophie. Baukunst und Wissenschaft können sich gegenseitig erklären. Jene scholastischen Dichotomieen sind nur unvollständig und unbegriffen, bis sie eine einigende Mitte finden.

§. 207. Einheit des Gegensatzes von Innen und Außen.

Die Einheit, die in der deutschen Kunst zwischen dem Quadrat und Kreis besteht durch das Dreieck, ist die allseitig einigende Mitte. Nicht blos in der Geometrie, sondern in allen Zweigen der Erkenntniß ist die Einseitigkeit, die als solche, weder aus- noch einschließend ist, ohne Bedeutung, die Zweiseitigkeit ist, ausschließend d. h. quantitativ und negativ bestimmend, die Dreiseitigkeit einschließend positiv und qualitativ bestimmend. Das Dreieck mußte aber, da es sich in der Baukunst um räumliche Größen handelte, im deutschen Styl als geometrische Grundlage die ganze Totalität des Gebäudes durchziehen. Die Gegensätze von Innen und Außen, die in den Grundriß sich in ihrer Vermittlung eintrugen, waren im Chore bestimmt durch das Dreieck, und trugen sich äußerlich in die aufstrebende Gestalt der Thürme ein. Dieses beflügelte Streben nach Oben ging aber aus dem zweiten Gegensatze, der in der Baukunst zwischen Oben und Unten besteht, hervor. Die erste Einheit des Gegensatzes von Innen und Außen die im maurischen Styl zu einer vollendeten Hineinkehrung der Theile des Gebäudes, und zum gänzlichen Verlassen des Tempels, um blos noch die Wohnung in ihrem vollendeten Fürsichbestehen auszubilden, führte, dagegen im griechischen Styl alle Kunst nach außen gewendet hatte, um das Innere in Finsterniß zu verschlingen, und so den eigentlichen Charakter der Wohnung zu vergessen, hatte im deutschen Styl die schon im Rundbogenstyl begonnene Einwärtskehrung der Säule zur Folge, dagegen aber nach außen hin die umgekehrte Säule, die vom Grunde aufgetragen in gebrochenen Gliedern nach oben

sich verzweigte, wie weiland die griechische Säule nur nach unten sich gesenkt hatte. Der Reichthum des maurischen Styls war sofort auch äußerlich sichtbar geworden, weil der griechische in seiner Verherrlichung nach außen hier abermals erscheinen konnte, aber in umgekehrter Gliederung, indem die Individualität, statt zu tragen, vielmehr als getragen von einer innern Macht sich offenbarte. Dagegen war nun im Gegensatze der griechischen Tempelzelle die Kirche zum Hause Gottes unter den Menschen geworden, und hatte die Wohnlichkeit nach innen gewendet, aber nicht in der Zerstreuung von Säulen, Gängen und einzelnen Hallen, sondern in einer großen Einheit und Allheit des Vaters, der mitten unter seinen Kindern wohnt, dessen Priester und Volk nicht mehr in gesonderten Kammern um den Tempel wohnt, sondern der wie eine Henne seine Flügel allumverbreitet, damit alle unter dem Dache und Schutze seiner Liebe wohnen. So ist das Innere getragen von der göttlichen Bedeutung, und das Aeußere wächst aus jener innern Einheit heraus, indem es als Gegensatz jener allumfassenden Einheit die Allheit des innern Lebens bezeichnet, und die Einheit in entgegengesetzter Weise, durch die von jedem Gliede angestrebte geschlossene einheitliche Spitze manifestirt. Das Aeußere ist wieder das Innere, aber das umgekehrte Innere.

§. 208. Einheit des Gegensatzes von Oben und Unten.

Das Aufstreben des Aeußern im deutschen Styl, wie es aus dem Gegensatze von Außen und Innen hervorgeht, stellt für sich wieder die Vollendung und höhere Einheit des Gegensatzes von Oben und Unten dar. Im Rundbogen hatte jener einfache Gegensatz, der zwischen der Säule und dem Gebälke im griechischen Style bestand, bereits seine einfache Entgegensetzung verlassen. Der Schwerpunkt ruht in Rundbogen nur noch zur Hälfte auf der Säule. Der Bogen, der über zwei Säulen sich wölbt, trägt seinen Schwerpunkt in die Mitte zwischen beiden ein. Dagegen war im deutschen Styl der Bogen nicht mehr im Halbkreis gebildet. Der den Bogen beschreibende Zirkel mußte im Halbkreisbogen mitten zwischen den Säulenenden eingesetzt werden. Dage-

gen im deutschen Styl verzeichnete der Bogen sich im Dreieck, und so war jedes Eck zugleich Mittelpunkt des umschreibenden, aber schon im dritten Theil seines Verlaufes von dem entgegengesetzten Zirkel durchschnittenen Kreises. Der Schwerpunkt ruhte nun im Grunde gar nirgends, sondern war selbst ein beweglicher. Er war an jedem Punkt gleichmäßig vertheilt, und darum an keinem fixirt. Bogen lehnte sich an dem Durchschnittspunkte an Bogen, und beide setzten sich auf die Pfeiler. Kein Theil war für sich Last, und keiner für sich tragende Kraft. Jeder Theil trug und wurde getragen. Der alte Gegensatz von Kraft und Last, war nicht verschwunden, aber überwunden. Die Schwere, von welcher die Baukunst als ihrem einfachen äußern Gegensatze ihren äußern Bestand gewonnen, war, nachdem sie zuerst in dem Gegensatze überwunden worden war, nun aus dem Kreise der Wahrnehmbarkeit herausgerissen. Die Last schien selbst nicht mehr schwer, weil sie ja selbst tragen, Kraft werden konnte. Damit war die höchste Einheit des Gegensatzes von Kraft und Last, die höchste Ueberwindung der Aeußerlichkeit und des Gesetzes der Schwere erreicht. Mit dieser Durchdringung der Schwere durch die tragende Macht des Geistes war die höchste Vollendung der Kunst errungen. Mehr ließ sich mit der Schwere durchaus nicht mehr leisten, als was der deutsche Styl durch den Spitzbogen erreicht hatte. Auch in dieser Hinsicht kann daher mit Bestimmtheit behauptet werden, daß der deutsche Styl die Vollendung der Baukunst in sich beschließt. Ob in Deutschland der Spitzbogen erfunden wurde oder nicht, das hat für diese Vollendung keine Bedeutung. Ja es läßt sich vielmehr mit Bestimmtheit behaupten, daß die Araber bereits den Spitzbogen kannten. Aber nicht darin besteht der Vorzug des deutschen Styls, den Spitzbogen zuerst angewendet zu haben, sondern darin, daß sein Gesetz in Einheit mit der Dreigliedrigkeit des Kirchenstyls eingesehen, und in diesem Gesetze die höchste Vollendung der Gegensätze, die der Baukunst als dienende Elemente sich darbieten, erreicht worden war. In dieser Aufhebung der Schwere durch den Spitzbogen hat auch die durchbrochene Bauweise des deutschen Styls ihren Grund, und nicht in dem angewendeten Material. Der Sandstein, der leicht zu bearbeiten

war, mochte allerdings häufig vorgezogen werden, weil die vom Styl nothwendig bedingte Leichtigkeit ein solches Material empfahl, aber er war nicht der Grund, daß man so baute.

ββ. Theile des einheitlichen Organismus der vollendeten christlichen Kirchenbaukunst im deutschen Styl.

§. 209. Die Säule.

Wie im Dreiecke der Spitzbogen die volle Aufhebung von Kraft und Last in sich beschloß, so war in ihm auch die Aufhebung der Einseitigkeit des Giebels und des Rundbogens aufgefunden, und die Höhe des Gebäudes konnte mit der Basis im vollendeten Gegensatze, und doch in gleichmäßig vollendeter Einheit sich aussprechen. Der byzantinische Bogen hatte nirgends eine Durchschnittslinie geboten, und er war wie ohne Verzierung, außer einer etwa in einfachen Streifen bestehenden und äußerlich angefügten, keineswegs aber aus ihm herauswachsenden Ornamentik, so ohne Streben nach oben mit steter Senkung nach unten. Der Rundbogen mußte, so wie er aufgestiegen, sich sogleich wieder senken, und erschien in keinem Theile tragend, sondern nur im Ganzen wieder getragen. Dagegen war der aus dem Dreieck herauswachsende Spitzbogen nur in der Säule sich senkend, aber so, daß die Säule blos als Fortsetzung seiner schwebenden Höhe erschien. Während in der griechischen Säule die Gliederung von oben nach unten hervorgetreten war, gliederte sich die deutsche Säule, oder vielmehr der Pfeiler des deutschen Styls gerade aufstrebend nach dem horizontalen Durchschnitt. Indem nemlich das herrschende Gesetz des Dreiecks, das im Grundriß in des Chores Maaß und Gerechtigkeit verzeichnet stand, nach oben sich zum allseitigen Spitzbogen zusammenfand, bildeten sich dort die Gurten und Ligamente, die mit dem Grundriß harmonirend durch die Säule nach unten liefen, und dort im Querdurchschnitt das allgemeine Gesetz in den einzelnen Vorsprüngen und ablaufenden Stäben der ausgeführten Säule wiederholten. So gewann die Säule von selbst eine büschelförmige Umschreibung, die jeder Massenhaftigkeit fremd blos durch das Zusammenwachsen der sich

in einem Punkte in der Höhe treffenden Ligaturen sich gebildet hatte. So war nun der Spitzbogen in der Höhe nicht blos das reine Mittelglied zwischen dem dreiseitigen Giebel und der runden Kuppel, sondern diese Höhe, wie sie der Fläche des Grundrisses geradezu entgegenstand, war auch wieder in gleicher Einheit mit derselben gebildet, und zeichnete in der Säule die Grundverhältnisse dieses Grundrisses im Besondern nach. Mit dieser Einzelbildung, die sich oben und unten in den Durchschnittspunkten ausspricht, und oben im Schwunge sich erhebend, unten in horizontaler Gliederung sich eintragend ein bestimmtes Verhältniß von Oben und Unten wiederholte, war zugleich das einigende Band bezeichnet, welches im deutschen Styl zwischen Grundriß und Aufriß sich eingefügt hatte. Da der Grundriß in allen Gliederungen sich in der Höhe wiederholte, und die herablaufenden Glieder gleichfalls Wiederholungen jener Grundverhältnisse waren, so konnte weder in der Höhe ein Glied bestehen, dessen Bestand nicht durch den Grundriß geboten war, noch konnte in die Verbindung von Oben und Unten ein Verhältniß eintreten, das nicht bereits in dem gleichen Grundriß verzeichnet war.

§. 210. Die Thürme.

So wie mit der innern Verwandtschaft des Grundrisses mit dem Aufriß die Ausbreitung nach unten der entgegenstehenden Einheit in der Höhe zustrebte, war eine stete Schwingung von Glied zu Glied, wie das im Gesetz des Dreiecks, in dem jeder Punkt nur eine Fortsetzung des Uebergangs von der Basis zur Spitze bildet, ohnehin bedingt ist. Ein Aufstreben in die Höhe war Grundbedingung des deutschen Styls, und wollte sich daher in selbstständiger nach außen an die Stelle der alten Säulenordnung getretener Erhebung der Thürme verzeichnen. Hatte sich im Gebäude die Säule gehoben, um im Dreieck im Abschluß nach innen die volle Einheit zu erreichen, so war nun das Dreieck nur noch äußerlich Träger, die Einheit und den Schluß im steten Streben nach oben zu erringen. Diese stete Verjüngung, die nach dem Gesetze des Dreiecks in die quadratische einfache Basis der

Thürme sich eintrug, war das gleiche Gesetz, das im Ganzen herrschte, und durch das die Thürme mit dem Tempelgebäude wesentlich zusammenhingen, um nicht mehr, wie im byzantinischen und Basilikenstyl von der Kirche getrennt, sondern mit ihr geeint, als äußere Bilder ihrer innern Gliederung zu bestehen, erzeugte nach oben hin dieselbe Mannigfaltigkeit der Glieder, wie das Gesetz des Dreiecks in das Grundquadrat des Kreuzes eingetragen, sie im innern Baue hervorgerufen hatte. So weit die Kirche ihre Länge streckte, von dem Quadrat des Eingangs sich nach vorwärts ziehend, so hoch strebten die Thürme nach oben. Jede Erhöhung war in Harmonie mit einem Gliede des Grundrisses, und so wuchs der Bau, der Erde entspringend in leichten durchbrochenen Verhältnissen nach oben, so daß das Auge, der Masse gänzlich vergessend, von den strebenden Gliedern nach oben getragen, das ganze Gebäude könne im geflügelten Schwung sich der Erde entheben, überredet wurde.

§. 211. Die Fenster.

Die durchbrochene, durchsichtige Gliederung, die nach oben in den Thürmen hervorbrach, weil sie nicht nach innen verschließen, sondern nur nach außen Zeugniß geben sollten von der Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des ganzen Baues, sollte eben durch diesen Gegensatz von jenem Innern, dem sie nachgebildet war, zeugen. Der Charakter der Wohnung hatte eine Geschlossenheit zur Folge, wodurch das Innere, wenn auch in hundertfältigen Zinnen nach außen wirkend und strebend, doch als ein Fürsichbestehendes, und also auch in sich Geschlossenes erschien. Diese Geschlossenheit mußte aber gleichwohl an der Durchsichtigkeit des Ganzen Theil haben, und wie die Höhe in die Tiefe wirkend die Säulenbüschel erzeugt hatte, so rief das Innere, nach außen dem Lichte Zugängliche die Höhe der Fenster hervor, die als der Gegensatz der Säule, und doch in gleicher Einheit von Oben und Unten, von Innen und Außen verzeichnet waren. Die Fenster wurden die Lichtträger des Gebäudes, und öffneten sich nach außen, und strebten von unten nach oben, um oben mit dem Bogen harmo-

nirend, sich im Spitzbogen zu einen, und diesen als den Uebergang zur Wand selbst wieder mit durchbrochenen Dreiecksgliederungen auszufüllen, in welchen die horizontalen Durchschnittsverhältnisse der Säule in perpendikularer Lage und in nicht in der Mitte, sondern nach oben gesammelter Einheit sich verbanden, um nach unten die einfachen Stäbe als Rahmen des eingeschlossenen Lichtstrahls zu versenden. Diese Durchgangssäulen des Lichtstrahls waren mit dem ganzen Bau schon durch ihre Grenzlinien verwebt, und traten mit dem innern Lichte, nemlich mit der dem Bau zu Grunde liegenden Idee sofort auch wieder in nähere Beziehung. Wie die Kirche als eine geschlossene Einheit in sich das Nachbild des geheimnißvollen göttlichen Wortes der Offenbarung ist, das einer andern Welt entsprossen, nur in die Erde sich gesenkt, um den auf Erde Wandelnden nach jenem andern Leben zu führen, so war auch das durch die Fenster eindringende Licht nach der innern Bedeutung des kirchlichen Lebens zum bedeutungsvollen Glanze geworden, in dem die Geheimnisse der Erlösung sich abbildeten. Die deutsche Kirchenbaukunst rief daher die Glasmalerei hervor, um den eindringenden Lichtstrahl der irdischen Sonne aufzufangen, und zum Diener der himmlischen Sonne zu machen. Dieses tausendfältige Farbenspiel, wie es in sich bedeutsam war, konnte daher wieder nur in seiner eigenen Mannigfaltigkeit zur sinnlichen Einheit mit dem Ganzen bezogen werden, und wie die Zahl der Fenster durch die Einheit des Grundplans bedingt war, so auch in derselben Grundeinheit der Inhalt der in ihnen darzustellenden Lichtbilder.

§. 212. Die Ornamentik.

Im deutschen Styl konnte überhaupt kein Theil zufällig und keiner bedeutungslos erscheinen. Selbst die Ornamentik war daher eine harmonisch mit dem Ganzen gleichlaufende Fortsetzung der Grundlinien. So wie das Dreieck und die daraus hervorgehenden Bogen eine Einheit, und dieser gegenüber eine Reihe von Durchschnittslinien und Uebergängen darbot, war jeder Uebergang zugleich möglicher Träger eines neuen Ornaments. Es konnte

daher nur solche Ornamente in einer Kirche deutschen Styles geben, die von der Grundeinheit, die im Dreieck sich in gleichmäßige Verhältnisse aufgeschlossen hatte, bedingt war. Diese Ornamente aber waren nirgends blos äußerlich hinzugefügt. Der griechische Bau hat in seinem vorspringenden Balkenwerke Platz, aber kein Gesetz für das Ornament. Der deutsche Styl dagegen erzeugte dieses von selbst. Wo eine Linie sichtbar von einer andern durchschnitten ist, mußte der Knotenpunkt beider Bewegungen nothwendig eine feststehende deutlich ausgesprochene Ligatur erzeugen, eine Verknüpfung, die in ihrer sonderheitlichen Darstellung ein Ornament bildete. Der Styl ließ das Ornament aus sich wachsen, er forderte keinen Schmuck, um seine gleichförmigen Flächen zu verhüllen, sondern schmückte sich selbst dadurch, daß er alle Einförmigkeit durch seine eigene Fülle vermied. Nirgends ist daher eine hervorstehende Linie auf- oder angefügt, sondern überall sind die Theile auch Glieder des Ganzen. Keine Linie, keine Verzierung, keine Einzelheit kann in der unüberschaubaren Menge der Glieder einer im deutschen Style erbauten Kirche gedacht werden, die nicht aus der ursprünglichen Anlage des ganzen Baues mit innerer Nothwendigkeit abgeleitet werden müßte.

3. Die Baukunst in ihren äußern Verhältnissen.

A. Verhältnisse des deutschen Styls.

a. Verhältniß des deutschen Styls in der Baukunst zur Kunstwissenschaft.

§. 213. Sicherheit des ästhetischen Urtheils, begründet durch das Studium der vollendeten Kunsteinheit im deutschen Styl.

Mit dem deutschen Styl ist nicht blos die höchste Einheit der elementaren Gegensätze, sondern auch die größte Mannigfaltigkeit der Form, und mit dieser die Einheit der Glieder jedes Bauwerkes in höchster Schönheit in die Entwicklung der Kunst eingetreten. Das höchste Gesetz der Kunst, ein an sich Einfaches und Klares im Uebergange zum Unerschöpflichen und Unendlichen darzustellen, so daß die unendliche Macht im hellen Auge des persön-

lichen Lebensblickes aus dem Leibe der geistigen Macht der Kunst hervorbricht, und das Unendliche im Endlichen dem Menschen in sichtbarer Gestalt offenbar wird, als die das Unendliche Verhüllende, und in der Verhüllung es offenbarende Schönheit, wird somit auf dieser Stufe der Baukunst erst in ihrer Vollendung gefunden, und der deutsche Styl muß daher in jeder Beziehung als die Vollendung der ersten Kunstform betrachtet werden. So weit es der symbolischen Bedeutung der Baukunst möglich ist, hat die Subjektivität und Objektivität sich in ihm vereinigt. Die Idee des Tempels ist in der höchsten Potenz des Cultus sichtbar geworden. Die Kirche kann nur in dieser Einheit vom Göttlichen und Natürlichen im Menschlichen als Manifestation des Glaubens an den Gottmenschen, an den Erlöser erscheinen. Diese katholische Einheit, die Opfer, Lehre und Leben in Eines verbindet, muß entweder als die letzte und höchste Form der christlichen Religion auf Erde betrachtet werden, oder man muß den zeitlichen, für Menschen auch nur in menschlich bleibender Form möglichen Bestand der Religion selbst aufheben. Nur im tiefsten, symbolischen Ergreifen der katholischen Kirche war daher die deutsche Kirchenbaukunst möglich. Wie in der Musik eine seelische Mathematik in hörbaren Formen erklingt, so ist in dem deutschen Styl eine gleiche, symbolisch kirchliche Harmonie sichtbar geworden. Beide Künste beruhen auf einem mathematischen Gesetze, und der Vergleich der Baukunst mit gefrornen Tönen ist, wenn auch zuerst nur vielleicht vom spielenden Witze gebildet, nicht ohne innere Beziehung, obwohl es vielleicht sinnvoller gewesen wäre, in Berücksichtigung der Gegensätze und des Ueberganges des mathematischen Gesetzes der Baukunst durch die Lösung desselben in Plastik und Malerei, um in der Musik das verlassene Gesetz in vergeistigter Form wieder zu ergreifen, die letztere eine aufgethaute oder aufgeblühte Baukunst zu nennen. Das Gesetz der Baukunst ist in seinem äußern Bestande ein mathematisch einfaches. Die Gliederung ist eine in der Dreizahl, in der allein die Vollendung gefunden werden mag, durch den Gegensatz und die Vermittlung desselben organisch vollendete. Jede

Störung dieser Einheit oder jener Allheit in der Dreigliederung verletzt die mögliche Vollendung der Form. Ist das Schiff der Kirche nicht ins Kreuz gestellt, so fehlt die Vermittlung von Chor und Klanghaus; ist das Mittelschiff mit den Abseiten von gleicher Höhe, so fehlt die konzentrische Abstufung des Chores, und der Uebergang von diesem ins Schiff, und vom Schiff zu den Thürmen. Jede Verletzung des innern Gesetzes muß sich nothwendig in die äußeren Formen eintragen und ein Unharmonisches erzeugen, das vielleicht eher sichtbar wird, als man sich davon Rechenschaft geben kann. Wo aber eine solche Disharmonie hervortritt, da muß der innere Fehler sich entdecken, und nach dem Gesetze der Kunst in seiner nothwendigen Rückwirkung nach Außen nachweisen lassen. Es ist darum die Baukunst um dieser mathematischen Einheit willen, die am leichtesten formal nachgewiesen werden kann, auch am besten geeignet, das Kunsturtheil zu schärfen, und für alle übrigen Künste in Beziehung auf die Vergleichung von Form und Inhalt eine gewisse Sicherheit und ein Streben nach klarer Begründung des Urtheils zu erzeugen. Kein Urtheil aber soll ausgesprochen werden, ohne diese Klarheit und Sicherheit, die ihres objektiven Grundes gewiß über alle Zeitvorurtheile sich erheben mag, und darum ebenso alleinige Giltigkeit haben muß, als allein im Stande ist, den Geschmack zu bilden. Diese Sicherheit des Urtheils kann um so mehr in der Baukunst gewonnen werden, als die Vereinigung der nothwendigen Gegensätze in der deutschen Kunst mit Bestimmtheit sich nachweisen läßt, und diese Kunst alle Stufen der Entwicklung, die jede Kunst durchlaufen kann und durchlaufen muß, bereits durchmessen hat, somit ein in sich abgeschlossenes, ein- und allheitliches Bild aller Kunstentwicklungen darbietet.

b. Verhältniß des deutschen Styls zur Nationalbildung.

§. 214. Die nationalen Zweige des deutschen Styls.

Mit der innern Vollendung der Baukunst im deutschen Styl ist das Bauen selbst noch keineswegs ans Ende gekommen. Eine innere Fortbildung der Kunst war zwar unmöglich geworden,

und jede fernere Bauform mußte entweder das bereits gefundene Gesetz in einzelnen neuen Gestaltungen wiederholen, was bei dem deutschen Styl, der auf dem Grunde des Dreiecks eine große Abwechslung der Verhältnisse zuließ, allerdings möglich war, oder mußte sich von der einmal errungenen Höhe wieder entfernen, oder, was gleichbedeutend ist, in Verfall gerathen. Die zuerst angedeutete Mannigfaltigkeit der deutschen Formen konnte sich auf zweifache Weise darstellen. Die Eine Abwechslung war in der Grundzahl des Chores, multiplizirt mit der Wiederholung des Mittelquadrats im Schiffe der Kirche, und der mit derselben ausgesprochenen Potenzirung der Ornamentik ausgesprochen, durch welche jeder Meister mit einem neuen Grundgedanken eine Reihe von neuen Gliederungen produziren konnte, die, getreu dem ersten Gesetze, die größte Mannigfaltigkeit erlangen mochte, und doch die Einheit des Grundverhältnisses nicht verlassen durfte. Die zweite Modifikation über jener subjektiven war in der Anwendung des mathematischen Gesetzes selbst gegeben, und trug über dem subjektiven Charakter auch noch den allgemeinern der Nationalität. Wie nemlich der deutsche Styl allum seine Sendboten ausgeschickt, fügten sich diese nach dem Bedarf des Landes, das sie durchzogen, und modifizirten das einfache Gesetz, ohne es gänzlich zu verlassen. So ist in England und Frankreich eine andere Form der Kunst erwachsen, die doch dieselbe war, und nur in breiteren und mehr den verkürzten Bogen liebenden Maaßen sich entwickelte. Dagegen hatte in Spanien die maurische Kunst zu bedeutende Erinnerungen hinterlassen, als daß nicht der deutsche Styl, diesen reichen Bildungen nachgehend, sie in sein Reich hätte aufnehmen, und dem ganzen Bau einen Anflug orientalischer Phantasie geben müssen. Der Dom von Rheims und die Kirche zu Batalha in Spanien unterscheiden sich sehr von dem Dome zu Köln, dem unvollendeten und doch vollendetsten Werke des deutschen Styls, aber sie prägen nur dasselbe Gesetz in modifizirten, nicht in geänderten Verhältnissen aus. Ein anderes Verhältniß stellt dagegen die deutsch-lombardische Fraktion des deutschen Styles aus. In ihr ist der äußere Uebergang vom Rundbogen

in den Spitzbogen sichtbar. Die noch flache, dem Rundbogenstyl entnommene Façade des Doms von Como zeigt schon überall nebst dem Kreisbogen die gebrochenen Giebel des Dreieckbogens, und thürmt ihre Nischen und Ornamente in reicheren und sichtbar aufwärts strebenden Gliedern in die Höhe. Dagegen haben die alten Paläste der Lagunenstadt und die Kuppelformen von San Marko offenbar in die dreigliedrigen Bogenformen des deutschen Styls herübergeleitet. Aber auch in seiner entwickelten Form war der deutsche Styl in Italien eingedrungen, und eine Zeit lang wurden vorherrschend deutsche Meister nach Italien gerufen, wie denn auch das durch seine Pracht berühmt gewordene Werk deutscher Baukunst in Italien, der Dom zu Mailand, unzweifelhaft von einem Deutschen begonnen worden ist. Aber schon an diesem Dom waren die Grundverhältnisse des deutschen Styls verletzt. In der Kreuzesform hatte man die Abseiten zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff erhoben, und dadurch die innere Gliederung des Chores und des Langhauses vernachlässigt, und diese innere Verletzung des Gesetzes der Einheit hatte denn auch nach außen hin die Façade verflacht, die Thürme und das ganze Vorhaus der Kirche überflüssig gemacht, und das aus dem Breiten in die Höhe geführte Gebäude zu einem plötzlich unvorbereiteten und unharmonischen Schluße gezerrt. Selbst der mittlere Thurm, der über dem Kreuze sich erhebt, ist ohne das versöhnende Verhältniß seiner Glieder unter sich und mit den übrigen Thürmchen des ganzen Gebäudes. So ist die Fülle allein nicht hinreichend, die Wunder der Kunst zu bilden, und man kann staunen über die Pracht, aber der Geist bleibt unbefriedigt ohne die innere Einheit, und die Schönheit offenbart sich nie in dem Geistlosen.

c. Verhältniß der deutschen Baukunst zur nachfolgenden Kunstentwicklung.

§. 215. Verfall der wahren Kunst.

Das erste Vergessen der tiefen geistigen Einheit, die im deutschen Baustyl jene reiche Fülle von Gliederungen hervorgerufen hatte, wie es schon in einem so großartig angelegten und so früh

begonnenen Werke als der Mailänder Dom hervorgetreten war, führte immer tiefer in die Vergessenheit der kirchlichen Idee und der tiefsinnige Zusammenhang dieser reichen Gestaltenfülle mit dem einfachen Gesetze der Kunst ging dem gedankenlosen, in kleinliche Fragen und Zwecke sich verlierenden Geschlechte nach und nach immer mehr verloren. Wie man einerseits die große, innere, lebensvolle Einheit der katholischen Kirche, die in Kraft des sie leitenden Einen göttlichen Geistes bestand, die alte Mystik und das tiefere Glaubensbewußtseyn in leere Formen sich zersplittern ließ; so hatte andrerseits eine völlig unberufene Subjektivität sich gegen das ganze katholische Leben aufgelehnt, und statt zu reformiren, was nur dem formirenden Geiste der Einheit allein gebühren kann, revolutionirt. Mit dem vergessenen oder verachteten christlichen Lebensgrunde verfiel auch die Erkenntniß des symbolischen Ausdruckes desselben nach außen, und die Formen des deutschen Styles erschienen der über seine innere Bedeutung unwissend gewordenen Zeit als unverständliche Reliquien einer barbarischen Vorwelt. So wird jede lebendig reiche Offenbarung, sobald die sie tragende Idee nicht mehr gefaßt wird, als ein Verstandloses bei Seite geworfen, und nur der tiefern historischen und wissenschaftlichen Forschung mag es gelingen, der innern Tiefe der Idee einerseits, und ihren Zeugnissen nach außen andrerseits sich wieder zu nähern, und das von der Unwissenheit Verachtete in seiner allgemeinen Bedeutung wieder zu Ehren zu bringen. So mochte denn die deutsche Baukunst, wie wenigstens der Grundriß des Mailänder Domes schon darauf hinweist, zuletzt von ihren eigenen Werkmeistern nicht mehr in ihrer tiefern Bedeutung und in ihrem innern Zusammenhange mit dem kirchlichen Leben verstanden worden seyn. Die bloße Beibehaltung der äußern Formen ohne leitende Einheit mußte dann von selbst zur Künstelei und zu kleinlichen Kunststücken führen, die eigentliche Kunst aber verwischen. So sehen wir am Straßburger Münster-Thurme schon den allmähligen Uebergang von der freien großen Kunst Erwins, in dem die lebende Idee auch ein frei anstrebendes Werk geschaffen, zum zunehmenden Verfall der Kunst; indem man in blos künstlerischem Uebermuth seine

Maaße verlassen, über dem ersten Stock eine neue massenhafte Grundlage gebaut, und dadurch ein Werk in die Höhe geführt, das ohne Gedanken an einen einheitlichen Schluß, wie ein Wasserschoß lustig in die Höhe fuhr, so daß zuletzt ein Meister Hülz in der Dachpyramide in unvermittelter Verjüngung das Ganze einem unharmonischen Ende zuführen mußte. Wie aber im Ganzen der tiefe Sinn verborgen, so war auch im Einzelnen vielfach der Bogen nach unten gewendet, zwar im alten Gesetze des Dreiecks, aber nicht mehr im alten Verhältniß zum stützenden Pfeiler. Der Straßburger Münster ist darum ein für die Kunstgeschichte wichtiges Denkmal, weil er im Innern der Kirche den allmähligen Uebergang aus dem Rundbogenstyl in den vollendeten deutschen Styl darbietet, und selbst den Meister nicht vergessen hat, der in der Seite des rechten Kreuzbalkens von der Mittelsäule das Absehen zu der Vollendung des dort zuerst deutlich angedeuteten Gesetzes, der im Dreieck sich vollendenden Kunst nimmt, und im Aeußern des Thurmes unten die höchste künstlerische Vollendung offenbart, mit seinem Aufsteigen in die Höhe aber den Fall der wahren Kunst vorbildet. Hatte nun neben der höchsten Vollendung schon der Verfall jener Kunstepoche begonnen, so war in weiteren Kreisen ein solcher Fall um so mehr erklärlich, nur daß er rascher hervorbrechen, und noch weiter vom Ziel sich verlieren mußte. Auch war der Reichthum des deutschen Styls gegenüber der verarmenden Zeit und der sich vermehrenden Bauten ein Anstoß für die allseitige Verbreitung des reinen deutschen Kirchenbaustyls. Aber der eigentliche Grund, warum man den deutschen Styl verließ, war gewiß nicht so fast die Armuth an Geld, als die Armuth an Geist.

§. 216. Der neuitalienische Styl.

Es war besonders in Italien, wo die großartigen Römerreste, die Ueberbleibsel der griechischen Kunst den ohnehin gern dem Aeußern und der bloßen Sinnlichkeit huldigenden Volke Veranlassung geworden waren, mit den Fragmenten des Alterthums zu prahlen, und in der Nachahmung der vor Augen liegenden alten

Form die Erhaltung der wahren Kunst suchen zu wollen. Aber die Kirche konnte in ihrer innern Einheit und Gliederung die alte Tempelzelle nicht mehr adoptiren, und so mußte die Nachahmung der Alten zugleich auf eine Versöhnung mit dem neuen Bedürfnisse denken. Hatte man zuerst mit dem Raube antiker Säulen die Paläste verziert, und aus dem zerstörten Collisseum zahlreiche Neubauten aufgeführt, so wandelte man die Ueberbleibsel des Alterthums gleichfalls in Kirchen um, ohne sich weiter um die innere Einheit des Gebäudes und der Idee zu bekümmern, der es dienen sollte. Nur so weit wollte man auf diese selbst eingehen, als es der Umwendung jener entlehnten Bestandtheile keinen Eintrag that. Man entlehnte daher die ganze Ornamentik des Innern und Aeußern von den griechischen, römischen und später in Nachahmung dieser Reste erfundenen Mustern, fügte aus dem Rundbogenstyl die Kuppelform und das Kreuz hinzu, nahm dem deutschen Styl die Erhebung, so daß man anstatt einen Bogen aus dem andern abzuleiten, Kuppel auf Kuppel setzte, und jede wieder durch untergestellte Säulen mit den zu diesen Säulen freilich eben nicht sehr passenden Fenstern in die Höhe hob, übrigens auch die Thürme und ihre Stellung vom deutschen Styl entlehnte. So entstand ein Agglommerat von verschiedenen Elementen, die, weil sie eine innere Versöhnung und Einheit nicht zuließen, der Prachtliebe und der vorherrschenden Neigung zu Glanz und Flitter überreichen Raum zur Ausbreitung gestatteten. So entstand der sogenannte italienische Baustyl, den man aber nur mit Unrecht den übrigen Baustylen in gleicher Ordnung an die Seite setzte. Während jeder der vorausgehenden Baustyle aus einem innern Zusammenhange der Idee mit den im Stoffe schlummernden Potenzen hervorgegangen war, und daher einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung der Kunst bezeichnet hatte, somit zum Wesen der Kunst selbst gehörte, war dieser italienische Styl, der in der Durcheinandermengung der bereits gebildeten Formen, der Produktivität so wie der innern Einheit entbehrte, ein offenes Zeugniß der Ohnmacht der Kunst, die des innern Geistes ledig, nun in Anhäufung der Masse, oder in äußerer Marmor-, Silber- und Goldbekleidung

den Mangel der innern Schönheit ersetzen mußte. Dieses Bedürfniß nach Pracht und äußerm Schmuck war ein deutliches Bekenntniß, daß die einfache Schönheit verloren war, und darum in der Schminke und Bekleidung einen schwachen Ersatz, mit dem doch nur die Augen der Schwachsinnigen zu täuschen waren, suchen mußte. Man hat die Peterskirche zu Rom als das Meisterwerk der Baukunst gerühmt. Worin besteht aber ihre Kunstvollkommenheit? In dem Uebereinanderthürmen der Masse, in den ungeheuern Dimensionen des Raumes, in der technischen Geschicklichkeit der Aufführung. Aber eine leitende, aus der Beziehung zum christlichen Bewußtseyn hervorgehende Grundanschauung fehlt ihr eben so sehr, als die organische Gliederung der Theile, die wesentliche Zurückführung und Ableitung aller Glieder aus einer äußern und innern Einheit. Das Ganze ist keine in sich beschlossene, von einer Idee getragene und diese wieder darstellende, die Mannigfaltigkeit in wesentlicher Einheit beschließende Allheit, ist kein Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes. Es hat sich die Macht und die Pracht in ihm geoffenbart, aber nicht der Geist. Wie im ersten Entstehen der Kunst die Menge der Säulen, Statuen und Ornamente die Ausdehnung des Gebäudes, die Gewalt der getragenen Last, Staunen zu erregen, aber nicht die rein vollendete Schönheit der Form zu erzeugen vermochte, dasselbe war auch in der Peterskirche erreicht. Sie ist ein staunenswürdiges Werk, aber kein Kunstwerk. Sie ist, was das Colosseum war, ein Coloß in ihrer Art, ein ungeheures Denkmal des Verfalles der Kunst, kein Fortschritt sondern eine Rückkehr zu den äußern Hilfsmitteln des Anfangs der Kunst.

§. 217. Die Ironie der Kunst.

Es ist des Geistes unwürdig, vor der bloßen Pracht bewundernd zu stehen, denn diese ist stets ein lautes Bekenntniß der innern Ohnmacht. Nur das Einfache kann wahrhaft schön seyn. Die wahre Kunst erreicht mit den geringsten Mitteln den höchsten Erfolg. Die wahre Kunst will zum Geiste sprechen, und nicht die Sinne mit eitlem Schimmer bestechen und blenden.

Hatte man aber einmal die äußere Effekthascherei ergriffen, so konnte freilich im wachsenden Verfall der Kunst auch der sogenannte französische Geschmack oder eigentlich Ungeschmack entstehen, der in seiner Uebertragung der Voluten von den Säulen auf die ganze Fronte eines Gebäudes, in der Ausbauchung, Windung und Verdrehung der Säulen, in der Aufhebung aller Symetrie, in der Sucht der Verschnörkelung alle bisher versuchte Verbindung von Nichtzusammengehörigem überbot, und nicht blos dem Charakter des Ganzen, sondern auch den jedes einzelnen Gliedes zur Mißgestalt und zum Widerspruch mit sich, ohne aus der Rolle zu fallen, verzerren konnte. Diese Verzerrung konnte nun im Ganzen noch eine Bedeutung haben, und im Einzelnen nur, in soferne sie aus einer solchen einheitlichen Bedeutung hervorging. So wie die Malerei auch Grimassen in ihren Genrebildern duldet, ja zur Ausbildung des Humors sie sogar bedarf, so wie Cervantes in seinem Helden von der Mancha die Verschrobenheit zum Inhalt seiner epischen Darstellung gewählt, um in diesem Mangel des Erhabenen das Bedürfniß nach demselben zu wecken; so hätte auch die Baukunst diese Aufhebung der Grundverhältnisse zur Entwicklung des Humors benützen sollen. Alles Genreartige steht dem Tempel gegenüber, und ist ein verschrobenes Nachbild der großen Christenfamilie, dessen Mängel eben durch die Erhabenheit der kirchlichen Einheit ausgeglichen werden sollen. Das bloße Wohngebäude konnte nun wohl in diesem Humor, der die Verhältnisse ohnehin verkleinern mußte, so daß sie von ihrer Würde verloren, im Tone der heitern Laune die Theile zusammensuchen, um gerade durch diese als angeschraubte Stelzen kenntlich verzogene Erhabenheit das wahrhaft Erhabene um so sichtbarer hervortreten zu lassen. So durfte wohl ein Lustschloß eines Königs im barocken Geschmacke verziert seyn, um die Lust als die Ironie der königlichen Würde, und höchstens als augenblicklich humoristische Abschweifung von dem Ernste des Lebens zu bezeichnen.

B. Anwendung der einzelnen Kunstformen auf unsere Lebensverhältnisse.

§. 218. Mögliche Anwendung des griechischen Styls.

Wenn man für die Kirche in ihrer vollendeten Gestalt nur den deutschen Styl als den allein gehörigen gelten lassen kann, und dem französisch-italienischen Styl, als dem Zerrbild des wahrhaft Erhabenen, den Humor und die heitere Laune, und alle Gebäude, die diesen Charakter tragen, überlassen muß; so ist mit dieser Gegensetzung auch die Anwendbarkeit aller übrigen Baustyle je nach ihrer innern Bedeutung nicht in Abrede gestellt, vielmehr als möglich bereits angedeutet. Bildet der deutsche Styl die dem Erhabenen, dem kirchlichen Leben, dem Gottesdienste allein ganz angemessene Gestalt, bildet dagegen der Sammlerstyl der spätern Zeit die rechte Form für die Heiterkeit des Scherzes, so ist zwischen diesen beiden Gegensätzen noch ein großes Feld ausgebreitet, auf das keine von beiden Bildungsweisen richtig angewendet werden kann. So ist das Theater kein Tempel, und sollte doch auch nicht bloßes Spiel der Laune seyn, sondern einen ernsthaften Charakter tragen. Für dieses den deutschen Styl anzuwenden, möchte gewiß nicht das passendste Unternehmen seyn. Wie kann nun dieses Erbstück des griechischen Volkslebens in seiner äußern Gestalt besser dargestellt werden, als im griechischen Styl. Eine christliche Kirche im griechischen Styl ist ein reiner Widerspruch zwischen der äußern Gestalt und der innerhalb vorzunehmenden heiligen Handlung. Ein Theater aber bedarf in seiner zunächst rein natürlichen Aufgabe, die dem Tage des Christenthums wie dem bürgerlichen Tage als reine Schattenseite zur Seite steht, und nur die griechisch-mythische Naturempfindung vom Schönen, und in diesem, wenn das Theater seine rechte Würde bewahrt, das höhere Leben nachbildet, keines andern Raumes, als die griechische Tempelzelle, die in der Nacht des blos subjektiven Lebens hausend, blos bildlich die Gestalt einer mit dem Menschen sinnlich verwandten Idee als plastischen Anklang der Erinnerung des Göttlichen in sich trug.

§. 219. Mögliche Anwendung des Rundbogenstyls.

Wie der griechische Styl dem Theater, so gebührt der festen Burg und den Hallen der Wissenschaft der Rundbogenstyl. Adel und Wissenschaft, obwohl nicht ohne Beziehung zum Göttlichen, ruhen auf menschlichen Kräften und irdischen Grundlagen. Beiden erbaut sich die Halle aus dem Quadrate und dem darüber schwebenden Bogen. Auch ist der später erfundene, und zunächst nur für befestigte Paläste angewendete, um seiner Stärke willen sogenannte stylo rustico nur ein dem Rundbogenstyl entlehntes Element der neuern, vom Kirchenbau zum Wohngebäude herabsteigenden Baukunst. Es ist der Saal, wie ihn die freie Rede der Wissenschaft bedarf, der die, zu höhern aber doch immer menschlichen Zwecken sich vereinigende Versammlung umschließt, am richtigsten durch den auf das länglichte Viereck aufgetragenen Bogen ausgebildet, und kann der Akademie zum Einheitspunkte dienen, um den die gewölbten Gänge in ebenmäßiger Ausbreitung sich herumlegen. So wölbt sich der Rundbogen im Saalbau nach oben, während er in der Burg auch nach außen hervortritt. Die runden Formen des byzantinischen Styls geben mit den flachen Abdachungen und ins Kreuz gestellten Höfen und Erkern ein festes, und doch zugleich nach innen zierliches Gebäude. Die Burgen, wie sie hoch oben auf Felsen und Bergesspitzen thronten, oder zwischen künstlichen Teichen ihre Zinnen erhoben, und von außen unzugänglich, höchstens durch eine Zugbrücke mit der Aeußerlichkeit zusammenhängen mochten, während noch immer der hohe Saal die Gäste versammelte, und die Erkerzimmer das Familienleben in den kleinen häuslichen Kreis zusammendrängten, was konnten sie für einen andern Styl sich aneignen, als den freien und doch festen Rundbogenstyl? Ihre Thürme waren nicht, wie die der Kirchen, ein reiches Bild des innern Lebens nach außen, sondern eine tüchtige Wehr gegen äußere Unbild, und konnte nicht schlank und durchsichtig in die Höhe steigen, sondern mußten fest und in sich geschlossen und gerundet in gleicher Stärke sich erheben. So gewann das Ganze ein festes, und wenn auch ernstes, doch nicht abstoßendes Ansehen. Nicht die gedanken-

lose Symmetrie, die blos Mauern will nach der Breite und Höhe, mit größern und kleinern Oeffnungen als Thüren und Fenster, herrschte in jenen alten Schlößern, sondern jedem kommenden Geschlechte stand in der Ausbreitung des ersten einfachen, wehrlichen Thurmes, und in der Hinzufügung von Thürmen, Erkern und Zwischengebäuden die charakteristische Ausbildung des eigenen Sinnes frei, und alle diese Gebäude erhielten ein markirtes charaktervolles Ansehen, ein Gesicht, in dem jedes Jahrhundert und jedes wohnende Geschlecht seine Züge eingegraben hatte, und aus der Physiognomie des Gebäudes ließ sich der Charakter und die Geschichte der Bewohner herauslesen.

§. 220. Mögliche Anwendung des maurischen Styls.

War der Rundbogenstyl mehr für das Ritterthum und die wehrhafte Burg, so mochte das Königsschloß mit dieser wenig ausgebreiteten und verhältnißmäßig einfachen Art sich nicht begnügend, eine Stufe weiter hinaufreichen in der Entwicklung der Zeiten, und sich aus dem maurischen Styl seine Hallen, Bogen, Gärten, und all den Reichthum des quadratisch gebrochenen Bogens zur beliebigen Verwendung aneignen. Der Herrscher mochte in ernster Einfachheit des Gesetzes nach außen seine Majestät bewahren, nach innen an der Natur und der Kunst seine Phantasie entfalten. Hier legten sie ihm alle Spiele der Natur zu Füßen, und er fand einen Erdengott in sich, einen von Gott reichbegabten, mit allem Schmuck der Erde umgebenen Herrscher, der eben darum den Beherrschten gegenüber nie vergessen mochte, daß er an sich begünstigt die Entsagung seines spielenden Willens nach außen üben müsse. Dieser Majestät, die ihren Reichthum in sich trägt, und wie sie die Natur ihrer Bande entledigt, und sie zum Dienste des Thrones, zur Herrlichkeit des Herrscherthums beruft, so nach außen hin Glück und Freude unter den Menschen verbreitet, gebührt ein Palast, wie die **Alhambra**, deren Herrlichkeit noch unübertroffen bis heute fortdauert. Wie jene Kuppeln sich erheben, in denen Säule an Säule sich fügt, so *wächst* der Staat, ein Agglommerat von für sich bestehenden Glie-

dern, um den Einen Herrscher sich schließend nach außen und unten hin. Wie dieser Bogen sich erst einbiegt, um dann in die Weite sich zu spannen, so wird die königliche Selbstbeherrschung den Bogen der Macht weit über die Länder spannen. So mag der Herrscher wohnen im Palast, der ein Bild ist seiner Majestät, und jeder Stand und jede Vereinigung mag sich die angemessene Wohnung erbauen. Jene Rückkehr zur orientalischen Pracht ist im rechten Sinne kein Rückschritt, sondern nur ein Aufnehmen der rechten Bedeutung der Majestät. Dieser gebührt die Herrlichkeit, und das Bild derselben dem Orient entnehmend wird sie in rechter Anwendung gerade vor jenem zweiten Elemente bewahren, das die Herrlichkeit orientalischer Herrscher in äußerm Despotismus, in natürlicher Herrlichkeit und innerer Ueppigkeit verzehrte. Was der Palast, nach innen dem Herrscher zugewendet, darstellt, das ist die Majestät des Herrschers in freier moralischer Herrlichkeit für die Menschheit, indem sie diese Herrlichkeit nach außen gießt, und Reichthum und Anmuth verbreitet unter den Beherrschten.

C. Höchste ideal anwendbare Einheit des deutschen Styls.

§. 221. Der heilige Gral und sein Verhältniß zur Kirchenbaukunst.

Der Ausblick der angewendeten Kunst auf den Orient, um von dort den arabisch=maurischen Palast in den Besitz der Zeit herüberzuziehen, ist im Grunde selbst schon eine in Europa durch die spanisch=maurischen Paläste eingebürgerte, und hat in der Bildung der ursprünglichen Form der monotheistischen Gottesverehrung, in der Kaaba, eine weitere Andeutung der höchsten Vollendung des Tempels, in der mit dem deutschen Styl vereinigbaren Kuppelform des Orients. An sich ist nämlich die Möglichkeit gegeben, daß im Tempel der Altar sich in die Mitte stelle, und im Kreise die Reihen der Anbetenden sich anschließen. Eine solche Einheit kann aber nur gedacht werden in der Aufhebung aller zeitlichen Gegensätze, in der Aufhebung des im Menschen selbst noch vorhandenen Streites von Natur und Freiheit. In jener überzeitlichen Einheit reihen sich die Chöre der a[illegible]n der Darstellung des himmlischen R[illegible]

gegeben, in absteigenden Kreisen um das göttliche Geheimniß, und der Ort der Anbetung ist ein vollkommen geschlossener Chor, wie ihn die ältere Dichtkunst in der Beschreibung des Tempels vom heiligen Gral sich gedacht. Während jetzt Chor und Portal durch das Kreuz sich verbinden, sind am Ende der Zeit beide mit in den Chor hineingezogen worden, und dieser schließt sich nun in sieben oder neun Seiten, je nach der aufsteigenden Zahl der anbetenden Chöre. Um aber diese überzeitliche Einheit zu denken, hat diese Dichtkunst, wie sie der Parcival als von einem arabischen Meister entlehnt erzählt, und in Uebertragung in die christliche Idee der lebendigen Kirche der Titurel fortführt, an ein Opfergefäß übernatürlicher Speisung und die Vereinigung aller Sakramente, (der Taufe durch die Erblickung und Inschrift, der heiligen Oelung durch die Kraft der Anschauung des Grals, der niemand sterben läßt, die Priesterweihe und Ehe durch das Priester- und Königthum, mit Auslassung der Buße und Firmung, die unmittelbar in der Reinigung und Kräftigung, die durch das Brod des Lebens, das der Gral spendet, mit der Ernährung zugleich ausgedrückt sind,) in ihrer Vision angeknüpft, und sich daraus eine unsichtbare Kirche gebildet, die der Zeitlichkeit dem Wesen nach enthoben, darum auch jener Kirche der himmlischen Chöre nachgebildet ist, deren sichtbare Gestalt in konzentrischer Form aus Edelsteinen und edlen Metallen aufgeführt werden sollte. Diese Gralskirche ist die überzeitliche, nur in der Poesie ausgesprochene höchste Idee des deutschen Styls, der jene Einheit in der unmittelbaren Verbindung der Gegensätze, und in ihr eine überzeitliche Schönheit und Vollendung erringen konnte.

II.

Die Plastik.

---

1. Allgemeine Entwicklung der Elemente der plastischen Kunst.

A. Das Gebiet der Plastik im Raume.

§. 222. Das Gesetz des Raumes im Uebergang zur bestimmten Form.

Im deutschen Styl hat die Entwicklung der Baukunst das Siegel der Vollendung sich aufgedrückt. Eine höhere Einheit des innern und äußern Bildungsgrundes konnte nicht mehr gefunden werden. Mit dieser Vollendung der Baukunst hat das Gesetz der Schwere in seiner Aeußerlichkeit die höchste Vereinigung mit der geistigen bildenden Macht der Kunst erreicht. Auf diesem Gebiete war ein weiterer Fortschritt der Kunst unmöglich. Was aber in dem bloßen Reiche des Gesetzes der körperlichen Schwerkraft und der Unbeweglichkeit des Stoffes nicht zu erreichen war, das konnte von dem bildenden Geiste in einem andern Gebiete der äußern Natur versucht werden. Mit der Baukunst ist erst Ein Bildungsgesetz der Kunst nach außen hin erschöpft. Mit dem Eintreten der Kunst in ein anderes Gesetz der äußern Natur eröffnet sich ein neues Feld der Bildungen. Ein solcher Ueberschwung von einem Gebiet ins andere kann aber nur durch den weitern Aufschwung der zu Grunde liegenden Idee selbst errungen werden. Ist jede Kunst Verleiblichung der Idee, so war die Baukunst zunächst wieder symbolische Darstellung der göttlichen Verleiblichung des Logos auf Erde, war Darstellung des in der Kirche fortlebenden Erlösungswerkes, des symbolischen Leibes Christi auf Erde. Die Kirche ist eine Wohnung des Geistes, aber nicht

in einfacher Bedeutung des persönlichen Geistes, sondern einer moralischen Person der in Christus zu einem geistigen Leben geeinigten Gemeinde. So hatte auch Christus seinen Leib symbolischer Weise einen Tempel, eine Wohnung des Geistes, und zwar des göttlichen Geistes genannt. Die Leiblichkeit, die der Geist im Gebäude angezogen, ist noch keine ihm persönlich angemessene. Sie ist die Allseitigkeit seiner Lebensäußerungen, ohne selbst bewegliches Organ dieses Lebens zu seyn. Die Kirche ist, wie der Krystall, aus dem Prozesse des sich bildenden, wirkenden, schaffenden Lebens herausgetreten, um in ihren regelmäßigen Formen ein Bild vom Leben des Geistes im Leibe, aber nicht die Thätigkeit dieses Lebens nach außen hin darzustellen, sie ist ein Werk des bereits im Allgemeinen abgeschlossenen Lebens. Wie der Kreis der Dogmen in der Kirche allseitig geschlossen seyn kann, ohne daß doch dieser objektive Inhalt auch schon in Fluß gesetzt, und im persönlichen Verständniß organisch mitlebend mit dem einzelnen persönlichen Geiste eins geworden wäre, und die Entwicklung der Baukunst in dieser objektiven und symbolischen Bedeutung mit der objektiven Entwicklung des christlichen Glaubensymbolums gleichmäßig fortgeschritten war; so ist auch in der Kunst mit der Kirche nur ein allgemeines symbolisches Gebälke der lebendigen Leiblichkeit ohne subjektive Organisation hervorgetreten. In weiterer Entwicklung des Naturgesetzes muß daher nothwendig die nähere Beziehung des persönlichen Geistes zur Leiblichkeit hervortreten, und diese als unmittelbarer Organismus des geistigen Lebens muß Gegenstand der bildenden Kunst werden. Soll aber die Kunst den Leib als individuelle Wohnung des persönlichen Geistes darstellen, so muß sie auch äußerlich jenes Gesetz der Stabilität, das aus dem Ueberwiegen der Schwere hervorgeht, verlassen, und aus der Ruhe in die Bewegung, als in das zweite Gesetz des Raumes eintreten.

§. 223. Der Gegensatz von Plastik und Baukunst.

Indem die in der äußern Natur begründeten Künste in die Gesetze des Raumes und der Zeit gleichmäßig sich vertheilten, ist

der Baukunst das erste Gesetz der bloßen Räumlichkeit, die Schwere und Stabilität des Stoffes als besonderer Antheil zugefallen, wogegen die zweite Bewegung der Kunst sich die Beweglichkeit im Raume, also noch nicht die im eigentlichen Sinne durch die Zeit gemessene Bewegung, zum Ziele genommen. Der zweiten Kunststufe entspricht daher in der Aeußerlichkeit die in einer höhern Bedingung aufgelöste Schwere. Die Schwerkraft, die sich aus der Stabilität des Schwerpunktes herausgerissen, und in die Ausdehnung eingetreten ist, bildet den Vorwurf einer neuen Kunstbildung, die, wie sie in der Aeußerlichkeit die Einheit des bloßen Schwerpunktes verlassen hat, ohne ihn doch an sich zu negiren, sondern nur in einer höhern Potenz ihn ponirend, so in der Innerlichkeit einer bestimmten Einheit zustreben mußte, und daher nicht mehr der nach Außen zertheilten Symbolik der Leiblichkeit gehorchen konnte, sondern die individuelle Leiblichkeit als Bildungsgrund eintreten lassen mußte. Die Ausdehnung in ihren äußern Verhältnissen der Körperlichkeit hat den einfachen Schwerpunkt in ihre drei linearen Beziehungen oder Dimensionen aufgelöst, und in diesen das Gesetz der Schwere verhüllt. Diese Ausdehnung, wie sie an sich den Schwerpunkt aus der Stabilität losreißt, und ihn in lineare Bewegung setzt, dient als ein äußeres Gesetz der Natur der Kunst doch nur in einer Beziehung, und muß theilweise von der Kunst aufgehoben werden, um aus der Reihe der bloßen Naturgesetze herausgezogen, zum Element der bildenden Kunst zu werden. So wird in der Baukunst die Schwere Element der Kunst, indem sie theilweise durch eine andere Macht aufgehoben wird. Die Aufhebung der Ausdehnung in der Wiederverbindung der aufgelösten Einheit der Schwere zur organischen Einheit gibt die Leiblichkeit in ihrer äußern Gestalt. In ihr ist eine höhere Beweglichkeit, die aber gleichfalls noch durch den Raum und die Schwere bedingt ist, Kunstelement geworden.

§. 224. Einheit von Schwere und Bewegung im Raume in der organischen Gestalt.

Der Leib ist die allseitig ausgedehnte Körperlichkeit in se unmittelbaren Beziehung zum persönlichen Geiste. Der mat

tische oder stereometrische Körper ist nicht Gegenstand der Kunstbildung, sondern der dem Geiste mit seiner körperlichen Gliederung dienende Leib. Die Kunst bildet daher nicht den stereometrischen Körper, sondern den organischen Leib, aber nicht in der innern Funktion der Organe, sondern blos nach ihrer äußern, durch die Ausdehnung gemessenen Gestalt. Nicht das Leben des Geistes im Leibe soll dargestellt werden, sondern der Leib, in dem dieses Leben sich vollführt. In dieser Beziehung ist auch der Leib ein Tempel des Geistes. Leib und Geist sind wesentlich und organisch mit einander verbunden. Zum wirklichen Leben des menschlichen Geistes gehört auch der Leib. Er ist die Grenze und das vermittelnde Organ des natürlich beschränkten Geistes. Wie nun der Geist Gottes Bild ist, so war auch der Leib zum Bilde des Geistes geschaffen. Gott bildete den Menschenleib, sagt uns die zuverläßigste Urkunde der Urgeschichte des Menschen. So ist der Leib Bild des Geistes, und der Mensch mit seinem Leibe geschaffen ist nach dem Bild und Gleichniß des Höchsten geschaffen. Mit Recht sieht man daher in dem Leibe auch ein Bild des Göttlichen, und das christliche Gesetz gebietet Achtung vor dem menschlichen Leibe, weil er ein Tempel des heiligen Geistes seyn soll. Dieses Bild des Göttlichen im Leibe ohne die Individualität der zufälligen Bedingungen der Leiblichkeit darzustellen ist Aufgabe jener zweiten Kunst, die um dieses vorherrschenden Charakters willen den Namen der bildenden oder plastischen Kunst zur Bezeichnung dieses ihres besondern Gebietes erhalten hat. So wie die Schöpfungsgeschichte die Schöpfung des menschlichen Leibes mit Vorzug ein Bilden heißt, so ist auch derjenigen Kunst, die mit der Leiblichkeit des Menschen, insoferne diese in ausschließender Beziehung Trägerin des Geistigen nach der äußern Möglichkeit seiner Lebensäußerung im Raume ist, in Sonderheit sich beschäftigt, der Name Bildner- oder auch Bildhauerkunst, oder Plastik zugefallen. Indem aber die Plastik die Bildung des Leibes, in welchem ein persönlicher Geist wohnt, und dessen er zu seiner persönlichen Willensäußerung im Raume sich bedienen muß, zur Aufgabe sich gemacht, hat sie von dieser Leiblichkeit alles Zufällige

und Mangelhafte auszuschließen. Sie muß den Leib darstellen in seiner höchsten Tugend oder Tauglichkeit für den sich äußern wollenden persönlichen Geist. Nur dann ist der Leib vollkommen dem Geiste dienstbar, wenn er in seiner Gestalt die vollendete Beweglichkeit und ungehinderte Wirksamkeit darstellt. Der Leib muß also von der Kunst aufgefaßt werden, nicht, wie er im Einzelnen ist, sondern wie er nach geistigen Voraussetzungen in jedem seyn sollte. Der Leib muß von der Kunst in jener Vollkommenheit dargestellt werden, in welcher er dem Geiste kein Hinderniß durch die Unbehilflichkeit und Ungelenkigkeit seiner Glieder entgegenstellt. Der Geist muß durch die Kunst sich in jene Macht eingeführt sehen, mittelst welcher er den Leib nach seinem persönlichen Bedürfniß sich selbst bilden könnte. Diese Bildungsfähigkeit ist nun nicht an sich dem Individuum eigen. Aber sie muß durch die Kunst ersetzt werden. Indem aber die Kunst an die Stelle des individuellen Leibes, der in seiner Bildung von fremden, außerwesentlichen und unfreien Verhältnissen abhängig ist, die vollkommen frei bildende Kraft des Geistes treten läßt, muß sie in dieser Freiheit die vollkommene Leiblichkeit darstellen, in der die momentane, äußerliche und zufällige Nebenbedingung aufgehoben erscheint. Der Leib von der Kunst gebildet ist dem Augenblick enthoben, ist ein ewiger, unsterblicher Leib, oder wenigstens die allgemeine, ideale und unsterbliche Form des Leibes. Nur die seelische Modifikation des Lebens kann eine Modifikation der Leibesgestalt erzeugen, aber nicht die Aeußerlichkeit. Die männliche oder weibliche Natur wird im Leibe ebenso eine modifizirte Gestalt bedingen, wie sie im Geiste eine verschiedene persönliche Kraftäußerung hervorruft. Der Charakter wird sich nicht gänzlich aber doch theilweise ändern, je nach dem verschiedenen seelischen Lebensgrunde, auf dem die geistig persönliche Thätigkeit innerhalb der Grenzen der Leiblichkeit sich auferbaut.

B. Gestaltung der räumlich begrenzten Körperlichkeit durch die Kunst.

§. 225. Die innere Einheit der Leiblichkeit.

Ist die Leiblichkeit in ihrer Einheit mit dem persönlichen Geiste Gegenstand der Kunst, so kann nur der menschliche Leib, als

nicht mehr in seiner Allgemeinheit bedeutungsvoll, weil das geistig-persönliche Bewußtseyn ein zu großes Uebergewicht erhalten hatte. Sie wollte mit dem Leibe auch den subjektiven Willen, und suchte mit dem Leibe auch den Geist zu erheben oder zu verderben. Die sinnliche Neigung war zugleich auch eine geistige, und darum im Mißkennungsfalle doppelt verderblich. Dem Griechen offenbarte sich das Geistige nur als leibliche Schönheit. Diese war ihm das allein Unsterbliche. In der Schönheit verehrte er die unsterbliche Quelle seines einzigen Gottesbewußtseyns. Ihr huldigte er als der ewigen Jugend, als der von irdischen Mängeln allein befreiten Vollkommenheit. So konnte er auch die sinnliche Schönheit in einem allgemeinen Lichte betrachten. Sie war ihm Offenbarung eines göttlichen Lebensgrundes, und er achtete sie auch als solche. Daher läßt Plato dem Menschen beim Anblick der Schönheit die harte Rinde des irdischen Daseyns schmelzen wie Wachs an diesem Feuer der Erinnerung an seine göttliche Abstammung, und die Fittiche hervorwachsen aus den geöffneten Poren, mit denen er sich zur Betrachtung des Ewigen emporschwingen kann. Darum war der Grieche auch allein bestimmt zur Vollendung der plastischen Kunst. Wenn aber die Plastik den Leib so wenig als möglich zu verhüllen sucht, weil nur am unverhüllten Leibe die vollendete leibliche Schönheit sich offenbaren kann; so ist damit nicht jede Umhüllung geradezu aufgehoben, sondern kann vielmehr durch den Gegensatz des theilweisen Nachdrucks, der auf einzelnen Theilen des Leibes ruhen kann, bedingt seyn. Abgesehen davon, daß der Anfang der plastischen Kunst gleichfalls vom symbolischen Standpunkt ausgehen mußte, und nur gewisse mystisch-göttliche Beziehungen am Menschen als bedeutend hervorheben durfte, so war ja auch die spätere Ausbildung der plastischen Kunst noch an den besondern Ausdruck gebunden, und konnte in Hervorhebung eines bedeutenden Theiles, z. B. des Hauptes zur Verhüllung aller andern Glieder genöthigt seyn. Eine Pallas durfte nicht unverhüllt dargestellt werden, wenn nicht das Uebergewicht, das im Haupte und in der Stirne ruhte, durch die gleiche Aufmerksamkeit auf alle übrigen Theile des Leibes geschwächt und

aufgehoben werden sollte. Die Bekleidung aber durfte und sollte doch wieder nur so weit angewendet werden, als dadurch die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die vorherrschende Bedeutung hingelenkt werden konnte. —

§. 227. Die vollkommene plastische Schönheit.

Die Bedeutung der Leiblichkeit in ihrer allgemeinen Fähigkeit, in alle im sinnlichen Zustande des Menschen ausführbaren Bewegungen des Geistes einzugehen, schließt in dieser Allgemeinheit jeden besondern Ausdruck der sinnlichen und leiblichen Bewegung von sich aus. Die Plastik muß die Leiblichkeit darstellen, in ihrer allgemeinen Fähigkeit zu jeder Bewegung der Glieder, und darf deßwegen keinen besondern, nur momentan möglichen Zustand der Beweglichkeit des Leibes darstellen. Der Torso wird solche Schenkel des Herkules zur Schau tragen, daß sie den Eindruck einer unermüdlichen Kraft machen; aber er darf den unermüdlichen Helden nicht im wirklichen Laufe darstellen, weil gerade dadurch jede andere Bewegung mit Ausnahme der besondern Bewegung des Laufens ausgeschlossen, und die allgemeine Fähigkeit aufgehoben erscheinen würde. Die Darstellung kann daher nur so weit gehen, Stellungen, aber nicht Bewegungen des Leibes und der Glieder auszudrücken. Der Sohlenbinder, der sterbende Fechter, der von Schlangen umwundene Laokoon stellen nicht einen besondern Zustand des in eine einzelne Bewegung gänzlich hineingezogenen Leibes dar, sondern wollen vielmehr im Gegentheil gerade durch die von äußern Verhältnissen bedingte Lage des Leibes den betrachtenden Sinn auffordern, aus jener allgemeinen Kraft sich die besondere Anstrengung für den gegenwärtigen Fall herauszufinden. So wird der betrachtende Geist selbst in Thätigkeit versetzt, die einzelne Bewegung aus eigenem Antriebe hinzuzufügen, und die vom Laokoon noch nicht angefangene, aber als möglich hingestellte, und bereits im Uebergang, aber nicht weiter verfolgte Losreißung vom Netze der Schlangen durch die Schwingung des eigenen Leibes gleichsam auszuführen. Es ist aus demselben Grunde Laokoon auch nicht schreiend gebildet. Zwar der

Mund ist schon geöffnet, aber noch schreit er nicht. Dieses wäre unnatürlich. Ein immer schreiender Mund gibt eine unnatürliche Vorstellung. Aber ein Mund, der schreien, und wie man sieht, erschütternd schreien kann, sobald er will, gibt das Bild eines im Leibe regierenden Geistes, dem durch den Leib die Möglichkeit gegeben ist, zu thun, was er will. Diese Möglichkeit würde aber gerade durch den wirklichen Akt aufgehoben seyn. Darum wird der Ausdruck der Leidenschaft aus dem Gebiete der Plastik verbannt werden müssen, weil diese den Geist aus seiner Freiheit herausreißt, und ihn in einem abhängigen und unfreien Zustand versetzt. Während die Leidenschaft den Menschen wirklich bewegt, ist er nicht mehr jeder beliebigen Bewegung fähig, sondern die Allseitigkeit seiner leiblichen Kräfte hat sich in eine einseitige, unschöne, alle übrigen Kräfte verzehrende Tyrannei einer Einzelrichtung verzerrt. Darum darf die plastische Kunst durchaus keine überwiegende geistige Bewegung aussprechen. Nur die völlige Ruhe des Geistes, oder höchstens der Uebergang zu irgend einer Empfindung, welche die allgemeine natürliche Schönheit und das Ebenmaaß der Theile in ihrer allseitigen Schönheit nicht auflöst, kann von der plastischen Kunst noch dargestellt werden. Die trauernde Niobe ist noch Gegenstand der Kunst, weil die Trauer nur als Veranlassung benützt wird, dem Leibe eine Lage zu geben, in der seine allgemeine, selbst in der Trauer noch unzerstörte Schönheit hervortreten kann. Die weinende Niobe aber müßte bereits zur momentanen Verzerrung des Mundes übergeführt erscheinen, und den momentan möglichen Eindruck zu einem stabilen machen, was widernatürlich und widersinnig wäre. Diese Ruhe in der möglichen Bewegung gehört aber nach den allerersten Bestimmungen wesentlich der plastischen Kunst an. In ihr muß der Leib mit unsterblicher Jugend bekleidet von den Mängeln der Individualität, des Zufalls und des momentanen Zustandes befreit werden.

C. Subjektiv-objektive Einheit der körperlichen Schönheit.

§. 228. Der griechische Schönheitssinn in seiner Beschränkung auf die Leiblichkeit.

Die schöne Leiblichkeit, die in ewiger, unveränderlicher Ruhe und allseitigen Fähigkeit der Bewegung das Unendliche im Endlichen vergegenwärtigte, und das Bild des Geistes im Leibe als Bild des ewigen Lebens darstellte, mußte ihrer wesentlichen Grundlage nach in dem, der Plastik in allen Stücken zugewendeten griechischen Volke sich ausbilden und vollenden. Das persönlich-geistige Lebensprinzip des Christenthums war der bloßen Leiblichkeit abhold. Die Neuschaffung des Menschen von innen heraus auf dem Wege einer sakramentalen seelischen Wiedergeburt vermied es die Vollendung der Leiblichkeit, ohne die vollendete seelisch-geistige Vollkommenheit zu zeigen. Letztere lag aber durchaus nicht in der leiblich vollendeten Schönheit, sondern vielmehr in einer diese Vollendung entgegenwirkenden Bewegung der Entsagung. Griechenland aber war der vollständigen Bedeutung seiner weltgeschichtlichen Bildung nach zur Ausbildung der Plastik berufen. Die Offenbarung, die in der Tradition sich in stets mehr und mehr vermenschlichten Formen von Volk zu Volk fortgepflanzt hatte, konnte Griechenland nur mehr schwach berühren, und die Verehrung göttlicher Wesen war in die Subjektivität der Idealisirung des menschlichen Lebensgebietes hineingefallen. Die Aufhebung der Zeitlichkeit und Mangelhaftigkeit mit Beibehaltung des subjektiv-persönlichen Grundes aller Lebenserscheinungen war das letzte der menschlichen Phantasie erreichbare Ziel. Die objektiv unbefruchtete P h a n t a s i e ruhte mehr in der aus den sinnlichen Vorstellungen sich erhebenden E i n b i l d u n g s k r a f t, die blos in der Erinnerung an eine geheime Harmonie des Vergänglichen mit ewig unvergänglicher und folglich göttlicher Kraft, alles Unharmonische aus den Bildungen dieser, den Vorstellungen entsprungenen Gestalten zu verbannen suchte. Für diese Bildungen war daher die vollendete Leiblichkeit der erste Vorwurf der Kunstentwicklung. Der Mensch war das Maaß aller Dinge, und im

Menschen war wieder der Leib, in seiner von aller individuellen Mangelhaftigkeit entkleideten Gestalt, der lebensvolle Inbegriff einer subjektiven Lebenseinheit. Im Leibe war der Geist zunächst als subjektiv gewaltiger erkennbar. Die Gestallt war die Hülle des Geistes, der nur in ihr faßbar und wahrnehmbar erschien. Der Reichthum leiblicher Formenfülle, der sich in der Gymnastik und den mannigfachen Körperübungen dem beobachteten Auge darbot, weckte nothwendig den Sinn für die fehlerfreie, vollkommen harmonische Gestalt. Darin war der Grieche ohne Arg. Es erschien ihm die Gestalt als Zeugniß der Individualität und Subjektivität des Geistes in ihrem nothwendigen Bestande. Die griechische Mythe entsprach vollkommen den Anforderungen der plastischen Kunst. Ihre Götter waren vollkommene, dem Loose der Vergänglichkeit entzogene, in ewiger Jugend, im unsterblichen Liebreize und vollendeter Kraftfülle prangende, genußfrohe Menschen. Die göttlichen Bewohner des Himmels waren die über alle Beschwerden und Mängel erhabenen, unsterblichen Attribute der Menschennatur, Bilder der im Menschen waltenden unsterblichen Kräfte, von denen jede wieder ihren eigenen Leib umgethan, wie die Glieder des zerstückten Osiris, nur daß dieser Leib nicht, wie in Aegypten, eine Thiergestalt, sondern eine neue, lebende frohe Menschengestalt geworden war. So fand der Mensch seine gottverliehenen Kräfte in einzelnen Bildern im Himmel wieder, und in der bildenden Kunst suchte er sie auf Erden als sein himmliches Erbtheil zu verleiblichen.

2. Die wesentlichen Formen der plastischen Kunst.

A. Allgemeine Uebersicht dieser Formen.

§. 229. Die einzelnen Formen der Plastik in ihrem Ursprung aus dem allgemeinen Gesetze der plastischen Kunst.

Die Verleiblichung der unsterblichen Naturkräfte des Menschen fand im Gebiete der plastischen Kunst ihre äußerliche Vollendung. Die Plastik, die im Raume die Leiblichkeit zugleich als ewig bewegliches Leben darstellte, fand zu dieser aus der Ruhe als der

Möglichkeit jeder beliebigen Bewegung hervorgehenden und in ihr allein verständlichen Bewegung zunächst eine doppelte Form der Darstellung, die in der Vereinigung dieses Gegensatzes eine dritte Form aus sich hervorgehen ließ. Soll nemlich die Bewegung als eine aus der Ruhe hervorgehende sich darstellen, so war der plastischen Kunst zunächst die Möglichkeit gegeben, diese Bewegung auf einem allgemeinen unbeweglichen Grunde aufzutragen, und in der Verbindung der leiblich bewegten Gestalt, gehalten und getragen von dem festen Hintergrunde, auf dem sie ruht, als Relief darzustellen, oder sie konnte diese Bewegung in der für sich bestehenden Gestalt als zukünftige und mögliche Bewegung darstellen, und so die Statue bilden. Zwischen beiden war dann noch eine dritte, motivirte, nicht von einem äußern, sondern von einem innern Zusammenhang getragene Zusammenstellung der Statuen, die in ein bestimmtes Verhältniß zu einander getreten waren, und für sich ein einheitliches, in dieser Einheit ruhendes und doch gegenseitig einander bewegendes Ganzes gebildet hatten. Aus dieser Einheit von Ruhe und Bewegung, von Statue und Relief, von einfach unbewegter und mannigfaltig bewegter Leiblichkeit entsteht zwischen Statue und Relief in der Mitte stehend die plastische Gruppe. Die drei möglichen Formen der plastischen Kunst gehen aus der Beziehung der Idee der Plastik zum Stoffe, in dem sie dieselbe aussprechen soll, in eben so einfacher Weise hervor, als die drei ersten idealen Anforderungen an die Plastik aus der Bedeutung der vollendeten Leiblichkeit sich erhoben haben. Jede dieser drei Formen hat wieder nach der ihr zugemessenen möglichen Ausbreitung ihre eigene Aufgabe, die von keiner andern gelöst werden kann.

B. Die besondere Bedeutung der einzelnen plastischen Formen.

a. Die Statue.

§. 230. Der ideal geistige Theil der Statue.

Die einfachste Bildung der äußern Form nach ist allerdings die Statue. Je einfacher aber die in der Aeußerlichkeit begründete Form der Statue ist, um so reicher gestaltet sich ihre ideale

Bedeutung. Die Statue ist wesentlich ein für sich verständliches, in seiner bestimmten Bedeutung und Form abgeschlossenes Bild, dessen Lebensfülle in der möglichen Entfaltung der im Umkreise der einzelnen Individualität liegenden Gegensätze beruht. In dieser individuellen Geschlossenheit ist die Statue der entsprechendste Ausdruck der plastischen Kunst. Die Gegensätze aber, die in dieser individuellen Einheit des plastischen Standbildes ruhen, schließen das ewige und zeitliche, oder vielmehr räumliche Element der plastischen Kunst zugleich in sich ein. Das für sich bestehende Standbild theilt sich zuvörderst nach oben und unten in das Haupt, und die dem Träger der Geisteskraft, dem Haupte als leibliche Gliederung untergeordnete übrige Leiblichkeit. Im Haupte spricht sich die ewige Ruhe und das vom Geiste allein bewegliche Mienenspiel in seiner ausdruckvollen Möglichkeit gleichsam als überirdische Schönheit, als äußere Regelmäßigkeit der Verhältnisse der Organe und innere Harmonie dieser Linien und Formen mit der geistigen Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes aus. Im Antlitz thront eine unsichtbare Macht der geistigen Hoheit, welche herrschend hier gebietet, und die Züge desselben zum Ausdruck des Bewußtseyns unsterblicher Würde und verborgener Majestät der Gottähnlichkeit macht. Frei von allen gemeinen und vergänglichen Leidenschaften, von jeder unharmonischen Bildung der beschränkten menschlichen Züge, sprach daher im Antlitz der Statue etwas Göttliches, eine unsterbliche unbewegte und doch herrschende Ruhe zu den Menschen. Hier thronte die Herrschergewalt des Gedankens und der tiefen Empfindung im Bewußtseyn geistiger Kraft, in tiefer, harmonischer, einfacher Ruhe. Diese Ruhe aber, die in ihrer eigenen Tiefe das Ewige, Unveränderliche offenbarte, war eingetragen in eine Fülle von verschiedenen Gegensätzen zwischen der hohen Stirne, dem weichgebogenen, unendlichen Felde des Gedankens, und dem feingerundeten Sitze, der beweglichen Empfindung, die im Kinne als weiches Gefühl, oder in dem umhüllenden Bartwuchs als männliche Stärke sich aussprach, und der Gesammtheit der zwischen beiden liegenden Gegensätzen von oben und unten, links und rechts, Einheit und Zweiheit der übrigen

Organe des geistigen Ausdrucks zur Basis diente. Ein unabsehbares Feld von Stärke, Weisheit und Harmonie mochte sich hier auslegen. Dabei durfte der Adel des allgemeinen, der Unsterblichkeit allein würdigen Ausdruckes nicht verletzt werden. Jeder Zug zufälligen Reizes mußte aus der plastischen Kunst und insbesonders aus der Statue um so sorgfältiger verbannt werden, je mehr gerade in dem alle Einzelnheit überfliegenden Adel der allgemeinen, unsterblichen und unvergänglichen Schönheit allein der, jeder Kunst nothwendige ewige Inhalt in der Plastik bewahrt werden konnte. Selbst in dieser Allgemeinheit war aber ein unübersehbares Feld kunstreicher Bildungen aus dem Reichthum der geistigen Bedeutung, die in jeden dieser Theile gelegt werden konnte, und aus dem in den daraus hervorgehenden neuen regelmäßigen und harmonischen Verbindungen sich eine reiche Fülle von Combinationen ergeben mußte. Die Stirne des unsterblichen Gedankens und die Stirne der unerschöpflichen Phantasie waren beide nur in dem Adel des unsterblichen Lebens zu verstehen, waren beide würdig, von der Kunst ergriffen zu werden; rechnen wir zu dieser Stirne einer Minerva und eines Liedergottes noch Jupiters Herrscherstirne, die alle drei doch wieder unter sich wesentlich verschieden seyn mußten, so gab diese Ueberwiegenheit des Charakters in einem Theile des Gesichtes eine Modifikation aller Theile desselben, die alle mit demselben unsterblichen Adel der Stirne harmoniren mußten. Wesentlich für alle Theile war die überwiegende unsterbliche Eigenschaft der idealen Einheit des Gesichtes. Jeder kleine Zug, jede zufällige Gefälligkeit war dieser großartigen Schönheit unwürdig.

§. 231. Der bewegliche Gegensatz mit der idealen Einheit in der Statue.

Hatte sich der ideale Grund der Statue im Antlitz gehäuft, so stand nun diesem ein leiblicher Träger jener idealen Einheit im Fuße gegenüber, der in seiner eigenen Gliederung den Gegensatz und die äußere Bewegung nicht des Gedankens, sondern des Leibes zu begründen hatte. Diese Beweglichkeit, die zuerst in der Gewandung als allgemeine Möglichkeit sich darstellte, löste sich nothwendig auf in ihre Gegensätze, und wie der Fuß in schrei-

tende Bewegung sich setzte, war schon der Uebergang von innerer Ruhe und äußerer Bewegung angedeutet. Diese Bewegung abermals zur Ruhe geführt lehrt dann mit vorherrschender Tragkraft des einen Fußes den andern gleichsam in der Schwebe halten, wodurch ein reicher Grund von Gegensätzen inner derselben Einheit gewonnen wurde. Während die Bildung der Füße zwar allerdings von der Bedeutung des im Haupte angedeuteten Charakters der ganzen Gestalt abhing, war doch wieder eine völlig gleichmäßige Bildung der gleichnamigen Glieder ohne Monotomie und Verletzung der in der Mannigfaltigkeit des an sich Einen ruhenden Schönheit nicht möglich. Die bloße schreitende Stellung brachte nun zwar einen, aber immer noch einen höchst einfachen Gegensatz in diese Gliederung. Ruhte aber der ganze Leib auf dem einen Fuße, so verstärkten sich alle Muskeln auf dieser Seite, während im Gegentheil alle Muskeln der entgegengesetzten Seite in einer weichern, gezogenern und schwebenden Leichtigkeit sich hinüberschwangen, wodurch alle gleichnamigen Glieder in eine ungleiche Lage und Bildung zu einander traten, und in derselben einheitlichen Bedeutung ihrer einfachen Funktionen eine reiche Abwechslung gestatteten. —

§. 232. Die Einheit von Haupt und Gliedern im Leibe.

Mit der Entgegenstellung der stützenden und der der Bewegung zugewendeten Seite der dem Haupte gegenüberstehenden Gliederung der Füße ist zugleich der Uebergang in die zwischen Haupt und Fuß gelegene leibliche Einheit der körperlichen Gestalt gegeben, in welche von oben die ideale Bedeutung des Hauptes, von unten der äußerliche Gegensatz der Bewegung sich einträgt. Der Torso wird daher einerseits in dem beweglichen Spiel der Muskulatur eine unabsehbare Fülle von leichten Schwingungen, wie die Wellen eines fließenden Wassers in sich einschließen, und dadurch das Bild einer unendlichen Fülle von möglichen Bewegungen in sich darstellen, andrerseits aber werden diese Wellenschwingungen in den Gegensatz der gedrungenen Kraft und der schwingenden Leichtigkeit der Bewegung hinübergeleitet werden

müssen, und so ihren Reichthum aus der leiblichen Einheit und dem körperlichen Gegensatz herausbilden. Nur wo der vollkommene Uebergang und die vollendete Ausgleichung zwischen dem idealen Haupte und dem körperlichen Träger desselben nicht vollständig vermittelt, oder wo dieser Gegensatz selbst nicht in seiner allseitigen Ausbildung in dem idealen Grunde war, wie das in den mehr symbolisch gehaltenen Göttergestalten vielfältig der Fall seyn mußte, war diese Vermittlung durch den allgemein statutarischen Grund der Gewandung und des einfach großen Faltenwurfes überwogen. In der vollendeten Ausbildung der Statue trat daher jenes Tempelverhältniß von den in der Dreiheit geeinigten Gegensätzen wieder hervor, indem das Haupt als Bild des göttlichen Prinzips dem natürlichen Träger durch den mittlern Trakt des Torso sich aufgesetzt, und so ein Natürliches mit einem Idealen durch die mittlere rein menschliche Körpergestaltung in eins verbunden wurde. Die bekleidete Statue dürfte mit dem einfachen Gegensatze von Kreis und Quadrat in Rundbogenstyl verglichen werden können, während jene volle ternare Ausbildung den germanischen Baustyl in der Plastik ausbildete. Jene Genauigkeit geometrischer Linien, die im deutschen Styl in wohlgeordneter Einheit sich auseinander ergeben, war in der Plastik zu einer Fülle wellenförmiger Bogenlinien geworden, die aus dem Sichtbaren ins Unsichtbare und Unendliche hinüberführen. „Wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres," sagt Winkelmann in seinem kleinen Aufsatz über den Torso, der vielleicht das Tiefgefühlteste und Tiefsinnigste ist, was er über die Kunst gedacht und geschrieben hat, „die zuvor stille Fläche in einer neblichten Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen, und aus derselben wieder hervorgewälzt wird, eben so sanft aufgeschwellet und schwellend gezogen fließt hier (an der Seite des Torso) eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt, und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jene, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen."

b. Das Relief.

§. 233. Gegensatz von Statue und Relief.

Die wellenförmige Bewegung, die einen unerschöpflichen Grund von unbewegter Kraft in sich beschließt, ist der Uebergang von der ewigen Ruhe des Ideals im Haupte, und der äußerlichen beweglichen Säule des Leibes im Fuße, und vermittelt das Innere und Aeußere in leisen, gleichsam fließenden Uebergängen. Dieser vollendeten Einheit der Ruhe und Bewegung in der Statue steht in dem Relief der volle Gegensatz flüchtiger Beweglichkeit der Gestalten gegenüber, wie sie in der Verbindung mit einem allgemeinen, an sich unbeweglichen Grunde, von dem die Gestalt bald flach, bald halb bald über halb erhöht, sich ablöst, am sichersten sich entfalten konnte. Die Ablösung von einem solchen allgemeinen Grunde geschieht gerade durch die größere äußere Beweglichkeit. Im Tanz oder Spiel, im mänadischen oder bacchantischen Freudenzuge schweben die Gestalten an einander vorüber, und würden sich ohne den allgemeinen Haltungspunkt überstürzen, und im Taumel der hastenden Bewegung sich durcheinander wirren. Darum hat die Kunst sie auf der Fläche auseinander gehalten, und die wechselnde Bewegung durch den mannigfaltigen Wechsel der Gestaltungen und Stellungen in harmonisch gelösten Gegensätzen zu vermitteln gesucht. So treten die Formen neben einander, und geben, statt sich zu verwirren, in dieser Bindung und Vertheilung der Gegensätze ein leidenschaftlich bewegtes und in der Zusammenstellung aller Gestalten doch ein in sich harmonisches und beruhigtes Ganzes. Diese Ruhe in der leidenschaftlichen Bewegung will aber, wie sie einen äußern Haltungsgrund hat, so auch einen innern geistigen Bewegungsgrund, der die äußere Einheit zu einer bedeutsamen und in sich geschlossenen Allheit wandelt, weil eine nur im Allgemeinen zusammengehaltene Menge von Bewegungen verschiedener Gestalten widersinnig seyn muß, sobald sie nicht alle von der gleichen Begeisterung zum Ausdruck einer allen bewegten Gestalten gemeinsamen Empfindung, die jede nach ihrer Weise im Gegen-

satze mit allen andern ausspricht, fortgerissen erscheinen. Ein bacchischer Triumphzug, in dem alle im Taumel der Gottbegeisterung freudetrunken in jauchzender Bewegung sich durch einander wirbeln, wird durch seine allgemeine überschwengliche Empfindung zusammengehalten, und wird doch wieder in einer Fülle überschwenglicher, leidenschaftlich aufgeregter Bewegungen diese eine Empfindung darstellen. Nur solche Darstellungen fügen sich dem Relief, in so weit dieses eine künstlerische Bedeutung an sich besitzt, und nicht blos zu Nebenverzierungen und außer dem eigentlichen Zwecke der selbstständigen Schönheit liegenden allegorischen Zwecken benützt wird. Meistens zwar muß das Relief blos dienen, im Gegensatz mit der Statue die einzelnen Theile derselben, z. B. den Schild der Minerva, oder das Fußgestell einer Statue im Einzelnen nach ihrer Bedeutung auszulegen, und hat daher auch seine nicht vom allgemeinen Grund sich lösende Stellung. Aber auch dann sollte nur das ihm Angemessene vom Relief gefordert werden. Zwar wird es Wagen, Pferde und eine vielfache Menge von Gestalten in seinen Umfang aufnehmen können, weil die Gegensätze der Leiblichkeit in ihrer raschen Bewegung solche Beiziehungen des an sich Unbeweglichen, oder des blos in sinnlicher Kraft Bewegten, gebändigt von der höhern Menschenkraft, nur um so schärfer hervortreten läßt. Dafür aber sollte auch nicht das ruhige, statutarische Leben dem Relief aufgebürdet werden, für das der Kampf und die leidenschaftliche, aber nur in Bewegung der Leiblichkeit sich aussprechende Aufgeregtheit der Lust, des Tanzes, oder irgend einer kräftigen Thätigkeit, z. B. der Schmiedearbeit, des Feldbaues und ähnlichen Auftritten des Lebens, in denen die Kraft und Fülle der Leiblichkeit sich entfaltet, sich allein gebühren will. So schildern auch die Dichter jene Kunstwerke, deren vollendete Meisterschaft sie dem Vulkan zuschreiben, als reichbewegte Lebensgemälde. Das menschliche Leben vom Schwunge einer überwältigenden, höhern Macht getrieben, im Getümmel einer gewaltigen Aufregung bewegt, ist der Gegenstand des Reliefs in seiner sonderheitlichen Bedeutung.

c. Die Gruppirung.

§. 234. Einheit von Statue und Relief in der Gruppe.

Das Relief ist, wie in der äußern Form, welche die vielgestaltige Bewegung in basisch gegründeter Einheit darstellt, wogegen die Statue die ideale Ruhe in die Wellenschläge des Lebensstromes durch die innere Gliederung des einen Leibes hinüberführt, auch in der idealen Begründung der Gegensatz der Statue, indem es an die Stelle der einfach im Individuum sich offenbaren könnenden geistigen Macht, die seelische Allgemeinheit des unbewußt erregten Lebensgrundes setzt. Zwischen beiden in rein plastischer Vermittlung stellt sich dann die Gruppe von Gestalten, die für sich und doch nur in Beziehung zu einander bestehen. Die Gruppe in ihrer Bestimmung, die Statue zu vervielfältigen, und das Relief zu vereinfachen, war, wie in stofflicher, so auch in idealer Bedeutung das bindende Mittelglied. Wenn die Statue die göttliche Schönheit im Antlitz aussprach, und hier Vollkommenheit, Ruhe und unsterbliche Würde für die Darstellung der unsterblichen Erinnerung des Menschen an das Göttliche, das ihm in den geistigen Kräften der Subjektivität als Idee vorschwebte, festhalten, und so den Leib zu einem unsterblichen Ideal der Schönheit erheben und vergöttlichen sollte; so war dagegen das Relief bestimmt, in der Naturbegeisterung und der daraus hervorbrechenden Steigerung der menschlichen Kräfte, ein von einem übernatürlichen Grunde gehobenes und bewegtes Leben darzustellen, das nur momentan den Leib durchzuckte, ohne in ihm zu bleiben. Im Relief war das Göttliche momentan, und daher auch nur eine momentane Steigerung der Leiblichkeit sichtbar. In der Statue sollte das Göttliche den Leib für immer von seinen Gebrechen befreit darstellen, und selbst im Momente der Schönheit ergriffen, in der vollkommenen Form den ewigen Inhalt offenbaren. Die Gruppe, zwischen beiden stehend, erhob den Moment der Bewegung im Relief zum bleibenden Zustand. Dieser war auch als bleibender, aber doch nur als von einem persönlich geistigen Gefühle getragener genöthigt, die mythologisch göttliche Bedeutsamkeit zu verlassen,

und in das Gebiet der Menschengeschichte einzutreten. Das Menschliche mußte das letzte subjektive Bewußtseyn in seinem Schmerz oder in seiner Freude dem unbewußten Naturleben gegenüber, und in diesem Bewußtseyn den subjektiv persönlichen, von aller Objektivität losgerissenen schmerzlichen Nachklang an den verlornen göttlichen Lebensgrund erhalten. Darum liebte es die Kunst der Plastik, als sie anfing, die Gruppe als Vorwurf ihrer Bildungen zu betrachten, im Laokoon z. B. oder in den Kindern der Niobe, den bittern Schmerz des Lebens auszudrücken, und in der edlen, auch dem grausamsten Tode nicht erliegenden Schönheit zu verherrlichen. In diesen Bildungen mußte daher das reine Gesetz der Plastik, die ganze, unverhüllte menschliche Schönheit zu zeigen, in vollster Ausdehnung eintreten. Schon der Uebergang von der Statue zur Gruppe ist durch das Bestreben der Kunst, den Leib in seiner endlichen Form vollendet zu zeigen, und ihn, wie der mystischen und mythologischen Bedeutung, so auch aller äußern Umhüllung zu entkleiden. Nur in der vollendet schönen Form konnte die plastische Kunst die Erinnerung an den ewigen Inhalt festhalten. Diese höchste Steigerung des formalen und subjektiven Elementes fand sofort in der Gruppirung der Gestalten einen reichen Boden zur Vollendung. Wie sich die Gegensätze des innern Lebens in den zusammengestellten Gestalten zusammenfanden, und alle Stufen des Schmerzes und des Todes an den Kindern der Niobe sich vergegenwärtigen, so war auch äußerlich dieselbe Fülle der Gegensätze und ihrer harmonischen Lösung durch die Kunst bedingt. Die menschliche Form im Gegensatz von den übrigen schönen Formen der Körperwelt konnte in einer Gruppe von Pferdebändigern sich offenbaren, wogegen der jugendliche Leib, im Gegensatz von vollkommen ausgebildeter männlicher Kraft im Laokoon sich vergegenwärtigte, und die verschiedensten Lebensstufen in der erwähnten Niobidengruppe sich darstellten. So erhielt dann die Leiblichkeit jene unendliche Lebensfülle, die den Leib aller sterblichen Reste entkleidete, und ihn nur noch nach seiner Apotheose darstellte. Im Torso erscheint uns daher nicht der kämpfende, muskelkräftige Herkules, dessen gigantische

Glieder und scharfgespannte Sehnen den leidenden und streitenden Helden bezeichnen, sondern der Gott gewordene Held, dessen Glieder in ewige Jugend getaucht, noch die vorige Kraft bewahrt, aber diese Kraft nur noch ahnen, und in ihrer siegprangenden Unsterblichkeit, nicht aber in der Anstrengung des Kampfes bewundern lassen. Es ist der Held, der jene zahllose Thaten allein verrichten konnte, die von vielen Helden gesammelt seinem Namen zugeschrieben worden, und der diese Thaten bereits verrichtet, und durch diese Heldenkraft, die das Uebermenschliche ertrug, sich zum Gott erschwungen hat.

C. Einheitlicher Charakter der plastischen Formen.

§. 235. Symbolisch mythologische Bedeutung der leiblichen Schönheit.

Wie zuvor aus der Mythe, die dem Menschen in seiner Subjektivität sich genähert, das Geistige herabgestiegen, um mit den Menschen zu wohnen, in menschlicher Hülle, weil die Menschengestalt unter allen Naturgestalten allein den persönlich freien und göttlichen Grund aller Gestaltung ertragen konnte; so war nun in dem vollen Umschwung dieser Subjektivirung des Göttlichen die Bewegung in sich selbst zurückgekehrt, und hatte das Subjekt zum göttlichen Helden gemacht, den Göttern gleich in Allem, nur daß er nicht durch ewige, unverdiente Lebensfülle, sondern durch Kampf und Streit, der dem Menschen gebührt, sich den Göttern gleiche Unsterblichkeit und ewige Jugend errungen hatte. Mit dieser letzten Steigerung des Statutarischen über die Subjektivirung der Gruppe hinaus, mit dem Verlassen des Symbolischen im rein Menschlichen und Subjektiven war aber auch der Moment des Verfalles der Kunst bezeichnet. Sobald das Subjektive in seiner eigenen Macht rein Menschliches verherrlichen, und statt eines vergötterten Helden den geschmeichelten Kaiser apotheosiren wollte, war die Kunst abgewichen von der sie innerlich tragenden Idee, und mußte darum auch äußerlich in Verfall gerathen. Das Einzelne mußte nothwendig in die Bildungen der Kunst mit aufgenommen werden. Damit war die allseitige Schönheit der Leiblichkeit verletzt, und das Mangelhafte im Charakteristischen trat an die Stelle des

Vollkommenen, Allgemeinen, und darum als unsterblich Erscheinenden. Die Plastik muß nach ihrer wesentlichen Eigenthümlichkeit alles individuell Charakteristische meiden. Sie ist nur in der allseitigen, der schönen Form Bildnerin des Unsterblichen; sie ist geschichtlich, in wie ferne sie nicht individuell, sondern allgemein und vorgeschichtlich ist. Den persönlichen Lebensgrund hat sie nur erst in der äußern Erscheinung, und als Grund der Individualität, folglich in seiner Allgemeinheit und ungebrochenen Idealität. So durchwandert sie in ihrem eigenen Gebiete die Kreise des symbolischen Statutarischen, und der plastisch sinnlichen Beweglichkeit im Relief, um beide in der Gruppe zur geistig leiblichen Einheit zu verbinden.

3. Historische Entwicklung der Plastik.

A. Fortschreitende Entwicklung der Kunst.

§. 236. Symbolischer Ausgangspunkt der Plastik.

Denselben Weg, den die plastische Kunst in ihrer eigenen formellen Entwicklung umschreibt, muß sie nothwendig auch in der äußern Bildung durchwandern. Das symbolische Element in der plastischen Kunst hatte sich zunächst in den großen Mythenkreisen des Orients erhalten. Von den symbolisch orientalischen Mythensystemen war aber wieder nur ein einziges geeignet, eine plastische Kunstbewegung zu erzeugen. So lange die Symbolik sich in der Vermengung des Uebernatürlichen mit dem Natürlichen und der Uebertreibung des Letztern bewegte, konnte eine plastische Gestalt durchaus nicht in den Kreis ihrer Anforderung eintreten. Höchstens konnte die Poesie, oder allenfalls die Baukunst in jene Produkte einer überschwenglichen Phantasie eingehen, aber das Maaß der reinen leiblichen Form war nicht auf jenes Uebermaaß anwendbar. Nur die ägyptische Mythologie war in der Scheidung des unbegreiflichen Gottes, der in seiner verhüllten Unendlichkeit sich nie den Sterblichen offenbart, sondern nur in endlichen Formen erkannt wird, geeignet, diese endlichen Formen zum Bilde des verschleierten göttlichen Wesens zu erheben. Die symbolischen

Zeichen des endlichen Lebens faßten aber dieses unsichtbare, unbegreifliche Wesen nicht als geistige Einheit, sondern nur als allgemeinen Lebensgrund, und suchten daher nicht dem persönlichen Geiste, sondern dem allgemeinen Leben der Seele ein Bild in der Endlichkeit zu finden. In dieser Ausdehnung konnte die Gestalt nicht mehr in ihrer eigenen Einheit mit der Persönlichkeit als äußerlich einheitliche Form des innerlich Einen persönlichen Geistes ein Inneres darstellen, sondern nur noch ein Inneres bedeuten. Diese dem seelischen Grunde entlehnte besondere Bedeutung beeinträchtigte nothwendig die einheitliche allgemeine Form. Die Leiblichkeit erschien nicht mehr um ihrer eigenen Schönheit willen, sondern nur in einzelnen Beziehungen als Bild des göttlichen und unsterblichen Lebens. Die Kunst konnte sich nicht vollkommen subjektiviren, sondern war in den Kreis einer beschränkenden Tradition gebannt. Sie bildete sich nicht aus sich heraus, sondern inner den Grenzen eines fremden Gesetzes. Darum entwickelte sich die Kunst in Aegypten, wie die Mythologie, nur bis zum Grade des Nationalen, und erhob sich nicht auf die Stufe des allgemein menschlichen, und darum überzeitlichen Lebens. Die Statue in ihrer ersten typisch allegorischen Bildung war noch zuläßig; die Bewegung des Reliefs ging schon zur bloßen Hieroglyphenschrift über, und damit war jede weitere Ausbildung gehemmt.

§. 237. Subjektive Vermittlung.

Als die Kunst von Aegypten nach Griechenland sich übersiedelte, konnten zwei Künstler an verschiedenen Orten die zusammengehörigen Hälften einer Statue bilden, und überzeugt seyn, daß die Theile genau zu einander passen würden, so getreu waren die werkmäßigen, herkömmlichen Formen beibehalten worden. In Griechenland aber gab die subjektive Entwicklung des Mythus, den man aller nationalen Besonderheit entkleidete, um ihn subjektiver, und dadurch auch allgemein menschlicher bedeutend zu machen, der Kunst bald eine neue Bewegung, die seelische Bedeutung trat zurück, und die geistige Einheit hob sich. Dadurch wurde die Bedeutung der Leiblichkeit selbst gesteigert. Nur der Moment war

dem Griechen das Bild der Ewigkeit, und indem er sich ganz in ihn versenkte, vergaß er die Zeit im Augenblicke. So war die Subjektivität ihm Bild des geistigen und göttlichen Lebens in der Zeitlichkeit. Das zeitlich Faßbare in seiner Freiheit von allem Beigeschmacke der Vergangenheit und Zukunft, also auch von aller Besonderheit der veränderlichen Gestaltung, versenkt in die Unendlichkeit des Augenblickes, also die zeitlich und sinnlich vollkommene Einheit war das Maaß der griechischen Bildung. So war darum die vollendete leibliche Form das Maaß des Unendlichen für die Kunst. Das Unendliche in sinnlich leiblicher Form war dem Griechen die einzig wahre Erinnerung an das Göttliche. In dieser Form der unsterblichen Schönheit hielt er den subjektiv letzten Faden der Erinnerung an das Ewige fest. Darum verwandelt er Alles in die möglichst sichtbare, leiblich oder zeitlich angemessenste Gestalt. Es war daher auch das Reich der Plastik das wahre Gebiet der griechischen Kunst. Die plastische Kunst konnte in Griechenland allein ihre Vollendung erhalten. Der symbolische Ausgang von Aegypten ist unbestritten. Das zweite Element kam dem Griechen aus seinem pelasgischen Ursprung. Die Beweglichkeit des streit- und kampfeslustigen Volkes, die sich auch später noch in gymnastischen Uebungen und öffentlichen Wettkämpfen erhielt, gab den äußerlichen Anstoß zur vollkommenen Ausbildung der beweglichen, kräftigen, schönen Leiblichkeit.

§. 238. Ideale Vollendung der plastischen Kunst in Griechenland.

In dieser Bewegung trat das zweite Element zu jener entlehnten Symbolik hinzu; das Menschliche fand sich zur objektiven Tradition der Götterbilder, und es entstand ein Ringen nach einer innern Einheit beider. Auch diese Vermittlung der plastischen Gegensätze in Griechenland vollendete sich wie im Säulenstyl, in einer dreifachen Entwicklung. Zuerst trat das Symbolische in der Uebertragung des Aegyptischen in den griechischen Mythus hervor. Nur bedeutend waren die Köpfe der ersten Stufe, nicht schön. Allmählig milderte sich der strenge Zuschnitt. Immer allgemeiner, harmonischer wurden die traditionellen hervorstechenden Eigenheiten

abgeschliffen, ohne doch den ersten Ausdruck ganz zu verlieren. Aber sie behielten ihn auch nur, so weit die darzustellende geistige Einheit es erforderte. Was in der Idealisirung des Kopfes eintrat, trug sich nach unten hin in die Statue als bewegliche Freiheit der Glieder ein. Die Füße kamen in schreitende Stellung, die Hände erhielten ihre eigene Haltung, der Leib selbst trat aus seiner Starrheit und Unbeweglichkeit hervor, und entfaltete den Reichthum seiner Muskeln. So war aus dem strengen Styl der ersten Symbolik der freie, aber in der Leiblichkeit markirte, der charakteristische Styl geworden. Eine gewisse hervorstechende Bezeichnung des Leiblichen, der Ausdruck der organischen Bänder, die Faltung und regelmäßige Lage der Gewänder und die fleißige Ausführung der Haare und des übrigen Beiwerkes mit markirtem, fast übertriebenem Ausdruck der Muskulatur bezeichnen diesen zweiten Schritt der Kunst, von der besonders der etrurische und überhaupt der italienische Zweig der griechischen Kunstentwicklung Zeugniß gibt. Aus diesen beiden Gegensätzen bildete sich dann die letzte Stufe der Kunst, der ideale Styl, der wieder in den streng idealen oder erhabenen, der zunächst mit der Statue und mit der Bildung von Göttergestalten in ihrer erhabenen Größe sich beschäftigte, und in Phidias zu Athen und in Polykleitos im Peloponnes seinen persönlichen Einheitspunkt hatte, in einen weichen und zierlichen, der die Göttergestalten mit menschlichen Gefühlen erwärmte, mit der Zartheit der Empfindung die Weichheit der Formen verband, und vorzüglich in Bildungen von jugendlichen und weiblichen Formen sich gefiel, am meisten von Skopas, Praxiteles und Polykles ausgebildet wurde, und endlich in den edlen, frei idealen Styl sich theilt, der, die menschliche Kraft mit ewiger Jugend erfüllend, den Helden zu Gott umgestaltete, und in idealisirten Heroenbildern oder in reichern, menschlich großen Gruppirungen seinen Inhalt aussprach, die mit der Sykionischen Schule durch Leucipp beginnend in der Rhodischen, aus der wahrscheinlich auch der Laokoon stammt, sich weiter entwickelte.

B. Verfall der plastischen Kunst.

§. 239. Verfall der mythischen Bedeutung der Leiblichkeit.

Mit der letzten Ausbildung der plastischen Kunst in der rhodischen Schule trat die Periode des Verfalles der griechischen Kunst ein. Die innere Entwicklung des idealen Elements der plastischen Kunst war in der verjüngten und verewigten Leiblichkeit erschöpft. Mit ihr war auch der äußere Fortschritt am Ziele. Die spätere *Prachtliebe* der *Römer* war dem wahren *griechischen Kunstsinn* fremd. Das *Kolossale*, das nun entstand, und das *Individuelle*, das nicht mehr die Schönheit in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung, sondern die äußerlich ausgezeichnete Person verherrlichen wollte, war ein Abfall von der innern Macht und Bedeutung der Kunst. Eine Zeit lang erhielt sich noch ein traditioneller Einfluß des alten Styls, eine leidlich-gute technische Fertigkeit, die sich aber nur an den alten Mustern bildete, ohne noch einen neuen Aufflug nehmen zu können, bis auch diese erlahmte, und ein vollständiges Vergessen der alten Kunst mitten unter ihren Denkmälern eintrat. Schon die letztern Triumphbogen römischer Kaiser waren mit höchst mittelmäßigen plastischen Arbeiten weniger verziert als verunstaltet. Aus diesem Vergessen der alten Macht konnte die Plastik sich nie mehr ganz wieder erheben.

§. 240. Ausschließung der Plastik von der rein geistigen Bedeutung des Christenthums.

Die Plastik hatte in Griechenland das höchste Ziel ihrer Vollendung gefunden. Ueber dieses hinaus lag kein neuer Schwung mehr im Gebiete des geistigen Lebens. Das *Christenthum* konnte mit seiner höhern idealen Richtung den *Geist*, aber nicht den *Leib erneuern* wollen. Die Herrschaft des Geistes mußte vielmehr zuerst in einer strengen Aszese der Leiblichkeit sich kund geben. Der *Mensch* sollte *nicht von außen hin*-

ein, sondern von innen heraus umgestaltet werden. Abgesehen davon, daß in der griechischen subjektiven Weltanschauung alles gelegen war, was zur vollendeten Form der Leiblichkeit gehörte, und ein Fortschritt in dieser Richtung ohnehin unmöglich war, war das Christenthum auch gar nicht gewillt, dieser für sich eine weitere Fortbildung angedeihen zu lassen, vielmehr drang sie auf möglichste Vergeistigung im Gegensatze von der Idealisirung der reinen Leiblichkeit. Der Moment des zeitlichen Lebens war nur noch moralisch wichtig als das Gegenbild der geistig gewissen Ewigkeit. Aller Inhalt der christlichen Kunst foderte einen höhern Ausdruck des Geistes, der durch die Leiblichkeit stets unerreichbar blieb. Dieses Zurücktreten der Leiblichkeit vor der idealen Geistesmacht stellte auch die Plastik in den Hintergrund der künstlerischen Behandlung. Diese konnte nun nicht mehr um ihrer selbst willen behandelt werden. Die Bedeutung der Leiblichkeit hat sich im Auge konzentrirt durch die das neue Leben, das von innen verklärend über den Menschen sich ausgießen sollte, ausstrahlen mochte. Die ausdruckslose Ruhe der blos schönen Form war dem geistigen Leben entgegen. Der Hauch persönlicher Liebe und Thätigkeit, getragen von dem allgemeinen Geistesgrunde des in der Liebe mächtigen Glaubens mußte aus den Bildern christlicher Kunst athmen. Gerade diese beiden Beziehungen aber bleiben der Plastik unerreichbar. Sie konnte daher wohl noch als dienendes Glied mit in die Gebilde einer andern Kunst eintreten, hatte aber für sich keine, die Entwicklung des Menschen weiter fördernde Bedeutung mehr, war kein wesentliches Glied der weitern Bildung. Was sie in Griechenland war, die höchste Möglichkeit der Geistesbewegung in dem vollkommenen Leibe, das bleibt sie für alle Zeiten, und die vollendete geistige Umbildung des Menschen wird den Leib nicht der Form, sondern nur der Körperlichkeit nach zu ändern vermögen. Für die Plastik ist eine weitere Fortbildung unmöglich, aber ihr Werth ist, wenn auch ein für die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes vergangener, doch für die ganze Entwicklung ein bleibender.

§. 241. Das Mißverständniß des spätern Rückblickes auf die plastische Kunst.

Nach der alten plastischen Form sich zurückzusehnen, wie man in jüngster Zeit gethan, ist nur da möglich, wo eine subjektiv protestirende und negirende Richtung den Menschen seines innern Glaubensgrundes beraubt hat. In dieser Oede sehnte man sich nach den Formen Griechenlands, weil man mit dem christlichen Inhalt auch die christliche Form und also allen wahrhaft positiven Besitz des Geistes verloren hatte. Man findet daher diesen Jammer der verkehrten Zeit, eine untergegangene Zeit mit dem faustischen Schlüssel des Höllenzwangs wieder heraufzubeschwören, bei allen jenen reichbegabten Menschen, deren Gemüthsfülle nicht mit dem blos kahlen, kalten und leeren Protestiren zufrieden war, und die doch den Eingang in den alten Dom des christlichen Glaubens nicht finden konnten. Der alte Seelenschatz der Kirche wollte dieser Zeit nicht munden, und den in ihr niedergelegten Geistesschatz der reichsten Glaubens- und Erkenntnißfülle, die tiefe Harmonie des göttlichen Glaubensschatzes mit dem innersten Bedürfniß der Menschennatur hatte ihnen niemand ausgelegt. Der Brunnen der Mystik war verschlossen, und der Künstler mußte sich an einer veralteten Kunst erwärmen, mußte sich an die Brust der an sich todten Natur oder des gleichfalls erstorbenen griechischen Ideals werfen, wollte er einige Erfrischung für seine natürliche Begeisterung gewinnen. So lange aber niemand war, der dem Menschen in seiner natürlichen Anlage den natürlichen Sinn des übernatürlichen Glaubensgrundes aufschloß, fehlte es der Kunst an einem faßbaren Objekte ihrer Entwicklung, und die Verirrung dieser Zeit, die aus dem negativen Elemente des Protestantismus erwachsen war, haben jene Katholiken mit zu verantworten, deren Aufgabe es gewesen wäre, mit dem übernatürlichen historischen Grund die natürlichen Kräfte zu versöhnen, und den Bund, den Gott mit dem Menschen gemacht, auch auf eine menschlich-objektive Relation zu beziehen, und dem Menschen in seiner Natur das Bedürfniß, die Empfänglichkeit und die Freude des Evangeliums

zu erklären. Welcher Reichthum ist uns verloren gegangen von herrlichen Kräften, die alle hätten die Wahrheit des Christenthums verherrlichen können, und die nun in tiefem Schmerz der Verlassenheit und der Ungenügenheit der erstorbenen Formeln, in denen sie den reichsten Inhalt nicht verstanden, die eigene Brust durchgruben, wie die Söhne Sagaras, und von den Flammen Kapilas verzehrt, ihrer Asche noch immer die sühnende Todtenspende erwarten. —

III.

Die Malerei.

---

1. Allgemeiner Charakter der Malerei.

A. Elementare Grundlage.

§. 242. Unterschied der Malerei von der Plastik.

In der Plastik ist das Gesetz der Schwere, das in der Baukunst in seiner über das Ganze des Gebäudes verbreiteten Macht wahrnehmbar gewesen war, in die konzentrische Einheit des Schwerpunktes zurückgetreten, in den die Möglichkeit aller Bewegung der für sich gegliederten Gestalt innerhalb derselben sich zurückgezogen hatte. Soll nun die Kunst noch einen Schritt weiter in der Leiblichkeit des Lebens vorwärts bringen, so muß sie die in der Plastik bereits nur noch als letzte Grenze im Punkte vorhandene Schwere gänzlich verlassen. Der Uebergang zu einem neuen, das Gesetz der Räumlichkeit überschreitenden Gesetze geht auf dieselbe Weise vor, wie im Fortschritt von der Baukunst zur Plastik. Hat die Plastik die Schwere im Punkte konzentrirt, und die Form in ihrer, der Bewegung des innern geistigen Lebens angemessenen Leiblichkeit zum Ausdruck des höhern Gesetzes gemacht, so wird ein neuer Schritt der Kunst im Stoffe durch die Conzentration der Form selbst geschehen, die in einem Punkte ergriffen, um diesen herum die Leiblichkeit legt. Das Gesetz der allseitigen Ausdehnung im Raum wird zur einfachen Erscheinung der Ausdehnung, gefaßt in einem Lichtpunkte, der nicht die allseitige Ausdehnung sondern nur die einheitliche Beziehung, den Licht-

23*

punkt oder konzentrischen Einheitspunkt der sich ausdehnenden Gestalt wahrnimmt. Dieser Einheitspunkt liegt nicht mehr als Schwerpunkt innerhalb der objektiv räumlichen Erscheinung, innerhalb der ausgedehnten Gestalt, sondern außerhalb der Räumlichkeit, in der die Verhältnisse der Gestalt nach ihrer innern Einheit messenden Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung hat nun abermals einen doppelten Einheitspunkt, der bald als subjektiver, bald als objektiver erscheint. Die Erscheinung in ihrer Wahrnehmbarkeit und dadurch bewirkten Möglichkeit der Beziehung zum Geiste kann mit Umgehung der Ausdehnung blos in ihrer Sichtbarkeit, oder ohne alle Ausdehnung in ihrer bloßen Hörbarkeit festgehalten werden. Im ersten Falle ist das wahrnehmende Auge der die Gestalt in ihren innern Verhältnissen messende Einheitspunkt, im andern Falle liegt dieser Punkt in der Erscheinung selbst, die sich als Ton sofort dem Auge und der sinnlich messenden Wahrnehmung selbst entzieht, und das einheitliche Maaß in sich selbst trägt. Für den Fall der noch in der Sichtbarkeit meßbaren Leiblichkeit tritt die Räumlichkeit in ihren äußern Gesetzen zurück, ohne doch gänzlich der Wahrnehmung der Sinne und dem in dem wahrnehmenden Sinne liegenden leiblich-organischen Gesetze sich zu entziehen. In der Baukunst wie in der Plastik liegt das messende Gesetz der leiblichen Form im Stoffe selbst, und zwar in der Baukunst gänzlich außer dem wahrnehmenden Sinne, wogegen es in der Plastik in der Einheit des wahrnehmenden Auges mit dem ausgedehnten Stoffe zugleich besteht. Im weitern Fortschritt tritt dann der Stoff gänzlich zurück und nur der subjektive Organismus in seiner nach außen gerichteten Einheit im höchsten Sinne, im Auge wird zum Maßstab der räumlichen Verhältnisse, nicht wie sie ausgedehnt im Raume bestehen, sondern wie sie durch ihre Ausdehnung begrenzt als sichtbar im Raume dem Auge erscheinen. Die in der Sichtbarkeit dargestellte Erscheinung ist Gegenstand der über die Plastik sich erhebenden, der Innerlichkeit des Geistes um eine weitere Stufe der Verinnerlichung und Lostrennung von äußern Gesetzen der Kör-

perlichkeit angenäherten Kunst, die man mit dem Namen der Malerei zu bezeichnen gewohnt ist.

§. 243. Elemente der Malerei.

Indem die Malerei vom Raume sich loslösen will, ohne doch ganz ohne räumliche Basis bestehen zu können, wird die Kunst in diesem Bestreben in zwei Elementen ihren Bestand suchen müßen. Erscheinen in der Sichtbarkeit kann nur das Körperliche, dem Lichte theilweise Undurchdringliche. Ist nun das Licht zwar das wesentliche Medium der Sichtbarkeit, so ist es doch nur dann Medium, wenn es zwischen dem sehenden Auge und der beleuchteten Gestalt sich findet. Ohne Licht wird nichts sichtbar werden; damit aber etwas sichtbar werde, muß das Licht von dem sichtbaren Gegenstande selbst verdrängt werden, und dieser an die Stelle des bloßen Lichtes treten. Der begrenzte Raum, die Gestalt vom Lichte umflossen wird dem Auge sichtbar. In dieser Sichtbarkeit wird nicht die Ausdehnung an sich, sondern nur die durch die Ausdehnung begrenzte Gestalt wahrgenommen. Das Auge hält sich an die Verhältnisse, und berechnet den Abstand als den das Verhältniß mitbestimmenden Unterschied. Die Gestalten der Plastik als ein räumlich Meßbares müssen daher in der Regel in natürlicher Größe dargestellt werden, oder können höchstens um ein weniges kleiner, oder aber größer als das gewöhnliche Maaß seyn, wenn sie die menschliche Natur schon durch ihre Bedeutung überragen. Dagegen aber wird die Malerei sich um diese Größe gar nicht zu kümmern brauchen, wenn sie nur die Verhältnisse zu den gleichzeitig erscheinenden Gestalten nicht vernachläßigt. In der Plastik muß man sich in die unmittelbare Nähe des dargestellten Leibes versetzen, weil man ihn von allen Seiten betrachten, also ihn im Momente, oder wenigstens in unterschiedenen Zeittheilchen muß umkreisen können. Dagegen kann die Malerei dem Auge jede beliebige Entfernung als Bestimmungspunkt anweisen, und die Verhältnisse nach diesem Augenpunkt ertheilen. Die Malerei ersetzt durch das Auge den Raum, und berechnet unmittelbar die Verhältnisse im Raume. Sie überwindet den

muß im Raume und durch den Raum selbst begrenzt erscheinen. Wenn eine halbe Figur noch aus dem Rahmen heraus und ins Gemälde hineinschaut, so ist eine solche Darstellung offenbar unnatürlich und das Gefühl verletzend. Was berechtigt den Maler, die Figuren zu durchschneiden, oder wo kann das Auge einen Gegenstand mit dem halben Leibe erscheinend denken? Der Rahmen ist nicht der künstlerische Schluß eines Gemäldes. Der Künstler bildet für sich, und vollendet sein Werk für sich, ohne berechtigt zu seyn, auf außerwesentliche, handwerksmäßige Beihilfe zu rechnen. Ein Gemälde muß auch ohne hölzernen Rahmen ein für sich geschlossenes Ganzes darstellen. Nur wo das Auge der undurchdringlichen Nacht entfliehen will, wird es für einen äußern Schluß dankbar seyn. Kann der Maler nicht einen im Bilde begründeten Schluß, als einen Felsen, ein Fenster, eine Laube, einen Waldschatten zur kunstreichen Einfassung seiner Gestalten finden, so muß er wenigstens ins Unbestimmte und in eine dem Auge unerreichbare Ferne seinen Hintergrund verfließen lassen, oder gleich zu dem Mittel des tiefen Schattens, der nach außen in das volle Dunkel als der Grenze aller Sichtbarkeit übergeht, greifen. —

B. Elementare Gegensätze der Malerei.

§. 245. Aeußere Unendlichkeit der Werke der Malerei.

Das in der Rundung der Statue und auch des Reliefs gelegene Gesetz der Unendlichkeit des Raumes, welches im Gemälde zur Fläche sich ausgedehnt hat, muß durch dieses Eintragen in das räumlich Endlose ersetzt werden in der Malerei. Die Gestalt hängt so als sichtbare nach außen mit der Unendlichkeit, d. h. mit der Undurchdringbarkeit des Raumes für das Auge zusammen. Alle Erscheinung wird aber auch nur dadurch ins Daseyn gerufen, daß ein aller Grenze gegenüberstehendes, unbegrenzt Negatives durch die schaffende Macht des ewigen Lichtes theilweise von seiner Negation befreit, und zu einer Bestimmung im Seyn, zur Grenze eines Seienden vom absolut Seienden gemacht wird. Alles Daseyn hat daher das Nichts zum negativen Grunde seines Bestehens, und tritt als ein für sich Bestehendes aus jenem

Grunde hervor, und alles Erscheinen des Daseienden im Lichte erscheint auf dem negativen Grunde der in ihm theilweise aufgehobenen Finsterniß. Die *theilweise Aufhebung* ist die Grenze und der bestimmte *Daseynsgrund* des *Erscheinenden*. Dieser negative Grund der Erscheinung, der als ein unbestimmter, und der Bestimmtheit des Da im Seyn gegenüber als ein nicht-endlicher, und daher negativ unendlicher erscheinen könnte, kann aber, weil er blos negativ ist, doch nie eine Erscheinung aus sich hervorbringen. Mit diesem negativen Grunde muß daher auch ein positiver sich einen, soll ein bestimmtes Daseyn in die Erscheinung treten.

§. 246. Innere Unendlichkeit der Werke der Malerei.

Die *sichtbare Gestalt* tritt eben sowohl aus dem *Lichte*, als aus der *Finsterniß* hervor. Wie die Finsterniß als eine unendliche erscheint, so muß auch das Licht in seiner tiefen, undurchdringlichen und unerschöpflichen Macht erscheinen. Das Licht im Gegensatz von der Finsterniß tritt in die Gestalt hinein, und konzentrirt sich hier im Auge, während die Nacht nach außen sich ins Aeußere verliert. Im *Auge* begegnet uns der *Lichtblick* der Sichtbarkeit des *Lebens*. Es ist ein Unendliches im Auge, das in undurchdringlicher Tiefe doch die helle Gegenwart des persönlichen und individuellen Lebens offenbart, und den unerschöpflichen Reichthum des Lebens in den bestimmten Blick, in einen innern Lichtstrahl bannt. So nahe und verwandt blickt das menschliche Auge, und doch wieder in so tiefer Unerschöpflichkeit, wie ein sichtbarer Lichtstrahl aus dem unerschöpflichen, das endliche Auge mit Nacht umhüllenden ewigen Lichte des Lebens. Eine unerschöpfliche Schönheit liegt im Auge. In ihm blickt und leuchtet der persönliche Geist. Dieser Lichtblick bleibt der plastischen Kunst verschlossen. Das Auge der Gestalt öffnet sich erst dem Maler. Die leibliche Schönheit der Formen, die dem Plastiker als Hauptsache erscheint, tritt in der Malerei zurück. In dieser offenbart sich eine Macht, die höher als alle blos schöne Form eine geistige E[illegible] und Vielheit, ja Unendlichkeit des Lebens, also eine gei[illegible] verkündet. Diese Macht, die im Auge blickt, schafft

von innen heraus, und weil sie in dieser tiefen Innerlichkeit dem Leibe unerschöpflich und unerreichbar erscheint, darf die Leiblichkeit auch wohl im Gegensatze mit jener innern Schönheit stehen. Nicht zwar der verkrüppelte Leib, aber doch der geistig-bezwungene, vom Fleische gefallene Leib kann ohne Disharmonie mit jener innern Schönheit im Leben bestehen. Diese Disharmonie hebt sich nun freilich in dem verklärten Leibe auf, aber die Malerei ist nicht an jenen Zustand des bereits verklärten Leibes gebunden, weil sie auch durch die Endlichkeit der Gestalt jenes unsterblich verklärende Licht des Geistes durchleuchten zu lassen vermag. Dem Maler ist jenes gesammelte Licht, das im Auge sich konzentrirt, oder von dem sich über das Antlitz, oder überhaupt über Alles Leben verbreitet, und diesem einen geistigen Ausdruck verleiht, die Hauptsache. Dieses nach außen sich offenbarende Geistleben, das nicht in der Regelmäßigkeit, sondern im Ausdruck der Gestalt liegt, unterscheidet den Maler wesentlich vom plastischen Künstler. Der Plastiker vermeidet den Ausdruck, oder deutet ihn höchstens als möglich an, dagegen der Maler sucht ihn, und konzentrirt in ihm das innere Leben, das die Gestalt motivirt. Er kann alle *Gestalt* nur in soferne benützen, als sie ihm zur *Vollständigkeit des Ausdruckes* dient. Jede Darstellung ist ihm nothwendig ein letzter Geistesmoment, gefaßt in dem bestimmten Ausdruck, der die innere Empfindung, den geistig-persönlichen Zustand beurkundet. Es ist das *innere Leben*, das uns hier begegnet, gefaßt in den *Ausdruck des persönlichen Gefühls*, das zuerst und am einfachsten im Auge begriffen wird, und von ihm sich über die ganze Gestalt verbreitet. Die Seele offenbart sich in der Malerei in ihrer innern das Leben gestaltenden Macht. Die Malerei ist eine Darstellung des *Seelenlebens, konzentrirt* im persönlichen Lichtblick, im *Moment* der bewußten, einheitlichen, klaren Gegenwart, sie ist eine Nachtwandlerin im Tageslichte.

C. Einheit der elementaren Gegensätze in der Malerei.

§. 247. Das Romantische der Malerei.

Das unerschöpfliche Leben der Seele wird im persönlichen Geiste zu einer lichtstrahlenden Einheit, wird in ihm erst selbst-

kräftig und selbstthätig, und wäre selbst in seiner Unerschöpflichkeit arm und ohnmächtig, wenn es nicht von einer innern Einheit getragen wäre. Diese Einheit offenbart sich nach außen im momentanen Ausdruck, nicht der Bewegung, sondern des Bewußtseyns. Der Augenblick ist der Spiegel der Ewigkeit. In ihm konzentrirt sich die unbewußte Allheit der Kräfte. Der Moment ist für das geistig-leibliche Leben der Lichtblick der Ewigkeit. Jede Erinnerung der Unsterblichkeit und Ewigkeit des Lebens ist durch das augenblicklich, momentane und im Momente persönlich gewisse Bewußtseyn ermöglicht. Im Augenblick spielt die Ewigkeit mit der Zeit, und der Mensch ergreift sie nur in ihm. Diese geistige Einheit, die den momentanen aber geistigen Ausdruck, die unsterbliche Gegenwart, die im Heute Vergangenheit und Zukunft sammelt, im persönlichen Lebensbewußtseyn konzentrirt, hat der Malerei die unterscheidende Benennung einer romantischen Kunst erworben, welcher Name ihr in diesem Sinne des vorherrschend persönlichen Ausdruckes der in ihr hervortritt, auch nicht mit Unrecht zugetheilt wird. Während die Plastik mit ihrem Namen zugleich ihre Bedeutung als vorherrschend plastische Kunstbildung ausspricht, hat dagegen die Baukunst eine vorherrschend symbolische Bedeutung, wogegen die mit der Malerei beginnenden drei Kunststufen in ihrem Eingehen auf den geistigen Ausdruck auch den Namen der geistigen Künste, den man eine Zeit lang mit dem Ausdruck romantisch gleichbedeutend genommen hat, obwohl die romantische Kunstrichtung nur den einen Theil dieser idealen Kunstentwicklung in sich begreift, mit Recht sich aneignen dürfen. Indem aber die letzte Kunststufe drei Glieder in sich enthält, von denen das eine als romantische Kunstrichtung bezeichnet werden muß, und die Malerei auch dieser einen Richtung entsprechend sich ausgebildet, und bisher ihre Vollendung im romantischen Elemente der christlichen Geschichte gefunden hat, so dürfte diese Bezeichnung für die Malerei um so angemessener erscheinen.

2. Formelle Bestimmung der Werke der Malerei.

A. Subjektiv-formelle Bestimmungen.

§. 248. Aeußere Bestimmtheit eines Gemäldes.

Wie ein Gemälde auf der einen Seite von der dem Auge unerreichbaren Tiefe des Raumes und der Sichtbarkeit oder vielmehr Unsichtbarkeit sich loslöst, und auf der andern Seite aus dem unerschöpflichen Grunde des Lebens in die geistig momentane Einheit des Augenblicks eintritt, um, in ihm gefaßt, das Leben in der Gegenwart zu ergreifen, so muß nun auch eine Verbindung dieser Gegensätze und eine sichtbare Einheit durch die Kunst gefunden werden, wenn die Durchdrigung zweier, ins Unendliche sich verlaufender Gegensätze dem Auge und dem Geiste faßbar werden soll. Diese Verbindung muß vermittelt werden durch die sichtbare Gestalt. Diese aber muß entsprechend der innern Einheit als äußerliche unmittelbare Gegenwart sich darstellen. Das unmittelbar Gegenwärtige und dem Blicke sich Darbietende, vereinigt jene beiden unendlichen Fernen in sichtbarer Nähe. Wie das geistig unmittelbar Gegenwärtige, der Augenblick im Ausdruck der Gestalt gefaßt, das Leben im Fluge gehascht, und in dieser momentanen Einheit durch die Malerei dargestellt werden muß; so kann auch das bestimmt Umschriebene, das dem Auge Klare und Leichte, das offen Gegenwärtige zum Ausdruck jenes Momentes dienen, den die Kunst ersehen und festhalten muß. Ganz nahe liegt die Erscheinung, bestimmt faßbar dem Auge, um in dieser Bestimmtheit auf jenen doppelten Grund, aus dem das bestimmte Daseyn der Erscheinung hervorgeht, hinzuweisen. Von dieser äußern Bestimmtheit aus kann die Darstellung in jenen doppelten Grund sich verlaufen. Der bestimmte Zug des Gesichtes bezeichnet den bestimmten geistigen Ausdruck, und in ihm das auf dem unerschöpflichen Lebensgrunde sich auftragende, momentane, persönliche Gefühl. Er muß aber, um dieß zu bezeichnen, in der Bestimmtheit aus jenem unerschöpflichen Grunde genommen, und für ihn bezeichnend seyn. Ohne jene Bestimmtheit ist der Inhalt des Lebens gar nicht ausgedrückt, und folglich das Leben selbst nicht festgehalten; aber in der Bedeutungslosigkeit eines solchen

Zuges ist wieder kein Leben gewonnen. Eben so kann nur im bestimmten Umriß die Gestalt sich losreißen vom unbestimmten Grunde, und dadurch, indem sie auf ihm sich bildet, dessen Gegenwart selbst wieder bestätigen. Mit der Bestimmtheit muß auch der Uebergang in jenen Grund sichtbar werden. In dieser Bestimmtheit war z. B. Raphael groß, ja unerreichbar, obwohl er es weniger war in der Bezeichnung jenes doppelten Uebergangs. Jedes Gemälde muß daher in einem Gesichtspunkt dem Beschauer sich darstellen, wo wenigstens Ein Punkt ihm vollkommen und bestimmt ausgeprägt sichtbar wird. Der Gedanke muß in dem wahrnehmenden Sinne sich zuerst in einer bestimmten Einheit sammeln können, um von diesem Einheitspunkte aus das weitere, ins Unendliche sich verlierende Leben der Erscheinung zu verfolgen. —

§. 249. Uebergang von der sichtbaren Einheit zur Unendlichkeit.

An einem Punkte der Darstellung muß der betrachtende Geist Ruhe finden, wenn er der Bewegung folgen soll. Von diesem Punkte aus, auf den der Flug der Phantasie sicher zurücklenken kann, wird der Geist seine Bewegung beginnen. Findet er keinen solchen Punkt, so wird er sich gar nicht in die Darstellung hineinsenken; sie bleibt ohne Interesse für ihn. Auch der schwebende Vogel erhebt sich zuerst im Sprunge von der bestimmten Basis, um sich dann erst den Fittichen zu vertrauen. Ohne einen solchen Punkt wird auch der Geist seinen Gedankenflug nicht unternehmen, und ohne Ruhepunkt, zu dem er ermüdet wieder zurückkehren kann, wird er nicht dem Zuge des Lebens, das ihn ins Unendliche lockt, zu folgen vermögen. Das aber ist die Macht der Kunst, den Menschen dem Endlichen zu entreißen, und die Lust nach dem Ewigen in ihm zu wecken. Das Werk, aus dem nicht ein Ruf des ewigen Lebens sich vernehmen läßt, ist kein wahres Kunstwerk. Wenn aber der Mensch sich über dieses unabsehbare Meer der unermeßlichen Weite auf den Weg macht, bedarf er ein Körnchen Gegenwart, das er ausbaut ins endlose Meer, damit ihm daraus ein Bäumchen oder auch nur ein schwaches Rohr erwachse, worauf er einen Augenblick ruhen möge. Die ersten Mährchenerzähler, die,

wo sie ihre Liebenden über das Weltmeer fliegen lassen, um jenseits demselben die Mittel gegen den Zauber der irdischen Mächte zu holen, immer auf einen solchen Ruhepunkt hindeuten, haben wohl gewußt, oder es wenigstens tief gefühlt, warum sie so ihre Erfindungen bestimmten. Sie kannten die Menschenkraft und ihre Sehnsucht und Macht, aber auch ihre Ohnmacht, und wußten beides mit einander zu verbinden. Gerade so aber müssen es auch die Künstler angehen, wenn sie das Menschenherz von irdischer Wandlung entzaubern, und seinen Flug zu dem Gestade des ewigen Lebens lenken wollen.

§. 250. Der vermittelnde Uebergang dieses Gegensatzes von Unendlichkeit und sichtbarer Einheit der Darstellung.

Ein bestimmter Ausgangspunkt des Bildes für das betrachtende Auge gehört als sichtbarer Einheits- und Mittelpunkt zum Wesen des Gemäldes. Es ist der dem plastischen Schwerpunkt entsprechende Einheitspunkt der Leiblichkeit. Während in jeder plastischen Gestalt der Schwerpunkt inner der Ausdehnung der Gestalt liegt, weil die Gestalt von innen heraus sich bildend und bewegend gedacht werden muß, steht dieser Einheitspunkt in der Malerei außer dem Bilde, und die Erscheinung die dem wahrnehmenden Auge gegenübertritt, muß diesem irgend einen Punkt als den nächsten und scheinendsten darbieten, von dem aus der Umfang der Erscheinung bemessen werden kann. Das Auge fordert daher eine solche Bestimmtheit der Gestalt, daß ihre Verhältnisse von einem bestimmten Punkte aus sich bemessen lassen, denn in dem Verhältniß der Theile des Bildes, und nicht in den Dimensionen liegt die Wahrheit der Erscheinung. Die Dimensionen des Raumes können sich ändern je nach der Entfernung des Bildes vom Auge; ein Berg in der Ferne erscheint kleiner, als ein Baum in der Nähe gesehen, aber die Verhältnisse der Objekte im gleichen Abstand müssen immer die gleichen bleiben, und ich bringe in der sichtbaren Erscheinung nicht blos die Größe eines darzustellenden Gegenstandes, sondern auch seinen Abstand in Berechnung. Dadurch unterscheidet sich die Malerei, die im Lichte wirkt, von

der **Plastik**, die im **Raume** bildet, daß sie nicht das **unmittelbare Nahe** allein darstellen muß, sondern daß sie auch das **Entfernte** in den Bereich ihrer Darstellung aufnimmt. Um aber dieses zu bewerkstelligen, muß sie von dem **Nahen**, wenigstens bestimmt Sichtbaren **ausgehen**, um an diesem das **Maaß der Ferne** zu manifestiren.

B. Objektiv formelle Bestimmungen der Werke der Malerei.

a. Allgemeine Uebersicht der objektiven Gegensätze.

§. 251. Ausscheidung der einfachsten formellen Unterschiede.

Die in den Werken der Malerei nothwendige Bestimmtheit der sichtbaren Einheit und bestimmten Beziehung des dargestellten Objektes zum wahrnehmenden Auge muß in den beiden Elementen aus deren Verbindung ein Gemälde entstehen kann, nach der Verschiedenheit ihrer natürlichen Beziehungen auch einen verschiedenen Ausdruck gewinnen. Diese verschiedenen Richtungen, wie sie die sichtbare Einheit begründen, können dann auch wieder für sich nicht ohne Ausgleichung bleiben, so daß nun, wenn die erste Entgegensetzung zwischen dem äußern und innern Uebergange der bestimmten Gestalt mit in die Lösung hereingezogen wird, fünf verschiedene Foderungen an die äußere Gestaltung im Lichte gestellt werden müssen. Von innen herausgehend ist zuerst der sichtbare Einheitspunkt, der im Lichte erscheinend den Mittelpunkt eines Gemäldes bilden muß, dem Elemente der **Farbe** entsprechend, während der einheitliche bestimmte Umriß der Gestalten und ihrer Gliederungen als die Reinheit der **Zeichnung** sich kund gibt; in dem einen liegt die Wärme, in dem andern die Reinheit der Kunst. Diesen gegenüber steht dann die Beziehung zur Einheit der Allheit des dunkeln Grundes, auf den alle Lichterscheinung aufgetragen werden muß. Dieser Uebergang wird gebildet durch das
blicken des Lichtlebens durch die Nacht des Raumes,
sich aus in der **Perspektive**, in der das allgemeine
der bestimmten Gestalt in den unbegrenzten Ra
die Dunkelheit sich ausspricht. Dieser Ueberga

zweifacher, entweder mittels der Zeichnung, Linearperspektive, oder mittels der Lichtwirkung, Luftperspektive. Diese doppelte Entgegensetzung wird dann wieder geeinigt, und zum bestimmten, aus harmonischen Gegensätzen herauswachsendem Ganzen verbunden in der Composition.

b. Die einzelnen formellen Bestimmungen der Werke der Malerei.

α. Die Erfüllung der Gestalt durch das Licht.

§. 252. Objektive Behandlung des Lichtes im Colorit.

Die Einheit der Gestaltung im Hervortreten derselben aus dem allgemeinen Grunde der Unsichtbarkeit fordert eine Concentration des Lichtes auf jenen Punkt der Gestalt, der als Mittelpunkt des Bildes am meisten hervortreten muß. Es hängt der Eindruck, in soferne er durch das Licht und die Farbe bedingt ist, ab von der Beleuchtung. Ein Gegensatz von Licht und Schatten muß daher in jeder Erscheinung sichtbar werden. Dieser Gegensatz ist nun an sich ein innerer und subjektiver und ein äußerer und objektiver. Das Licht selbst erscheint nicht immer als reines ungetrübtes Licht an den Gegenständen, sondern als mannigfaltiges, gebrochenes Licht, als Farbe. Die Farbe, wie sie objektiv die Unterscheidung der Objekte in der Sichtbarkeit begründet, tritt sofort auch im Gemälde in derselben Bedeutung hervor. Jedes Gemälde muß daher an sich einen bestimmten Ton der Färbung, ein bestimmtes Colorit an sich tragen, das durch das angenommene Verhältniß der dargestellten Gegenstände objektiv bedingt ist. Diese Bedingung ist aber auch wieder eine doppelte. Das Verhältniß kann in einer bestimmten Beleuchtung von außen aufgefaßt werden, und so entsteht der bläuliche, röthliche, duftige oder klare, kurz irgend ein von Luft und Licht, Stellung und Intensität des Lichtes abhängiger Ton, durch den eine oft wunderbar überraschende Wirkung hervorgebracht wird, wie ja jedes Bild nach der Beleuchtung einen höchst verschiedenen, und oft wirklich zauberhaften Eindruck macht. Jeder Gegenstand hat aber wieder außer der allgemeinen Lichtwirkung seinen besondern, aus

dem innern Leben bedingten Charakter der Färbung, in dem seine Eigenthümlichkeit am bestimmtesten und bedeutsamsten hervortritt, und in dieser Auffassung der Eigenthümlichkeit der Erscheinung, irgend eines Gegenstandes im Lichte besteht das Colorit im engern Sinne. Nach dieser Eigenthümlichkeit, in welcher das Blut z. B. durch die Fleischpartheieen im menschlichen Körper hindurchscheint, und dadurch den äußern Theilen eine größere Lebhaftigkeit und eine gewisse Wärme des Gefühls verleiht, kennt man ein warmes oder kaltes, ein weiches, saftiges und ähnliche, dem Gefühle entlehnte Ausdrücke des Colorits, die aber alle auf das Durchschimmern eines innern Lebensgrundes hindeuten, der im Aeußern in der Farbe sichtbar wird.

§. 253. Subjektive Behandlung des Lichtes im Helldunkel.

An die objektive Auffassung des Lichtes in der Farbe reiht sich dann die subjektive Beachtung von der Abstufung des Lichtes selbst, in der des Künstlers Auge die Figuren hebt oder zurücktreten läßt, so daß durch eine bedeutsame Vertheilung der Licht und Schattenpartheieen die Wirkung der Erscheinung gesteigert wird. Diese Wirkung, die auch wieder objektiv bedingt ist, muß aber subjektiv konzentrirt erscheinen, um den sichtbaren Einheitspunkt zu bestimmen. Es werden daher die Lichter in einem Bilde stets in der Art vertheilt werden müssen, daß jene Theile, auf die der poetische Nachdruck gelegt werden muß, auch als die hervortretendsten erscheinen. Es muß das Licht zwar allerdings über das Ganze vertheilt seyn, weil ohne Licht nichts erscheinen kann, aber diese Vertheilung muß auch nothwendig in bestimmten Stufen zu einem gemeinsamen Mittelpunkte sich einen, weil ohne sichtbare Einheit keine Empfindung der Allheit und Schönheit möglich ist, und eine höhere äußere Einheit im Gemälde nicht hervorgebracht werden kann, als im Gegensatze von Licht und Schatten. Der Lichtpunkt ist das Auge oder der Augenpunkt des Gemäldes. Wie der ideale Ar druck im Auge sich konzentrirt, und von da über das Gesicht 1 über die ganze Gestalt sich verbreitet, so muß auch ein er- gehobener Mittelpunkt im Gemälde vorhanden seyn, i-

Licht sich konzentrirt, und von dem aus es sich über die einzelnen Theile verbreitet. Zerrissene und zerstreute Lichter, grelle Uebergänge vom Licht zum Schatten sind in jedem Bilde disharmonisch, unnatürlich und unwahr. So wie Angelo Caravaggio seine Lichter vertheilt, tritt die innere und äußere Unwahrheit der Erscheinung, und in ihr die Beleidigung des Gefühles, aber nicht die geistige Macht und Erhebung zu Tage. Wenn dagegen Rembrandt das Licht durch die einzige Oeffnung seines Zimmers eintreten läßt, und in diesem Lichte einen gesteigerten Einheitspunkt erlangt, so liegt darin zwar einige Wahrheit, die aber durch die zu wenig vermittelten Uebergänge schon bedeutend herabgewerthet, und durch die nothwendige Vernachläßigung der weitern Bestimmung der Erscheinung in der Zeichnung u. s. w. zur Einseitigkeit wird, die den Künstler von der höchsten Entwicklungsstufe der Kunst zurückhält. Am weitesten hat diesen Lichteffekt in seiner Einheit und in seinen Uebergängen vielleicht Coreggio zu steigern gewußt. In ihm ist die Ausbildung von Licht und Schatten und die allmählige Auflösung des höchsten Lichtes in den dunkelsten und doch nicht gänzlich farblosen Schatten, dem man in dieser Mischung von Hell und Dunkel in der Erscheinung den Namen „Helldunkel" beigelegt hat, bis zu einer außerordentlichen Macht des Eindruckes geführt worden, doch nicht ohne auch in zu großer Berücksichtigung dieser einen Macht der Malerei zur Vernachläßigung anderer Beziehungen, die gleichwichtig für die Wahrheit des Totaleindruckes seyn müssen, zu führen.

β. Die Begrenzung der Gestalt.

§. 254. Die Zeichnung.

Die große Macht und Wichtigkeit der Lichtvertheilung und des Helldunkels in den Werken der Malerei wird man um so weniger läugnen wollen, als ja das Licht der unterscheidende objektive Faktor des natürlichen Bestandes der Kunst als Malerei ist. Damit aber dieser Einheitspunkt von wirklicher Bedeutung im Gemälde seyn kann, muß er nothwendig Einheitspunkt von einer bestimmten im Lichte begrenzten Gestalt seyn. Es wird also seine

Kraft um so sichtbarer werden, je mehr sie durch eine andere Potenz gemäßigt und bestimmt wird, die der innern Ausfüllung des Raumes durch das Licht als äußere Grenze entgegentritt. Je bestimmter die Gestalt vom Raume und dem allgemeinen Grunde sich lostrennt, um so reiner wird der Einheitspunkt der Lichtwirkung hervortreten können. Die Genauigkeit der **Zeichnung** gehört somit eben so wesentlich zur Wahrheit und Schönheit enes Bildes, als die Einheit der Lichtwirkung. Die Zeichnung, durch welche die Gestalt als für sich begrenzt und also in sich bestehend gesetzt wird, hat aber gleichfalls eine **zweifache** Beziehung. Die eine dieser Beziehungen wendet sich der Aeußerlichkeit des **Umrisses** zu, die andere gliedert diesen Umriß wieder nach innen in seinem **Verhältnisse zum Mittelpunkte** ab. Es sind also vorzüglich zwei Eigenschaften, die in der äußern Grenze des Lichtes im Gemälde, in der Zeichnung nemlich hervortreten müssen, die Genauigkeit des Umrisses der Gestalt und ihrer Gliederung, und die Freiheit der Bewegung, die in diesem Umriß durch den Ausdruck des Momentes bedingt wird. Eine Gestalt wird nicht blos, wie in der Statue, blos in aufrechter Stellung, und in der dadurch hervorgebrachten Ablösung vom Raume gesehen, sondern sie kann in den verschiedenartigsten Stellungen und Verhältnissen dem Auge sichtbar werden. Auch darin besteht eine größere Mannigfaltigkeit der Malerei vor der Plastik, daß sie zwar ganze Figuren, aber diese in allen Verhältnissen zum Auge auffassen kann. Keine Figur kann in der Sichtbarkeit dem Auge ganz erscheinen, aber alle können in der mannigfaltigsten Bewegung ergriffen und festgehalten werden, die überhaupt, wenn auch nur auf einen Augenblick möglich ist. Schwebend, fallend, stürzend, kurz in allen momentan möglichen Stellungen tritt die Erscheinung in dem Momente hervor, und die Malerei, die das Leben nicht wie die Plastik in der leiblichen Ruhe, sondern im Momente ergreift, wird daher auch diese Momente festhalten können. Indem nun die Theile des Leibes nicht zugleich sichtbar, sondern nur von einem Punkte aus gesehen werden, wird in dieser Bestimmung ein mannigfaltiges Verhüllen und Erheben der verschiedenen Gliederung möglich wer-

den, und so die Zeichnung auch diese Bewegung und die dadurch bewirkte scheinbare Verkürzung der Kirchenformen ausdrücken müßen. Die Wirkung des Lichtes kann nur an dem Körper sichtbar werden, und wird diesen selbst in seiner negativen Undurchdringlichkeit vom Lichte nur umschreiben. Diese Umschreibung richtet sich nach dem außer dem Körper sich findenden Augenpunkte, und verhüllt stets den einen Theil, um einen andern dem Auge zu nähern, und so wird jeder hinter einem andern sichtbaren Körpertheile liegende Theil dem Auge entzogen werden. Dieser entzogene Theil kann nicht von der Zeichnung angedeutet, sondern muß der Wirkung des Lichtes überlassen werden. Diese Beweglichkeit der Gestalten und diese mannigfache Fülle von Verkürzungen bildet die Leichtigkeit und Freiheit der Zeichnung in ihrer von dem Momente der Bewegung bedingten Entfaltung. Da aber diese Beweglichkeit von der momentanen Stellung des darzustellenden Gegenstandes abhängt, und somit nur aus dem momentanen geistigen Bewegungsprinzipe des Lebens verständlich ist, so muß dieser Reichthum von Stellungen und Verkürzungen nothwendig von dem Maaße abhängig gemacht werden, das ihm durch die geistige Einheit des Gegenstandes vorgezeichnet wird. Die Gestalten können sich bewegen, aber sie müssen nicht. Bewegen sie sich, so muß diese Bewegung einen innern geistigen Grund haben. Dieser Grund muß durch die Bewegung sichtbar werden, dann ist sie selbst eine schöne Bewegung, ist Ausdruck des geistigen Lebens. Mehr Bewegung, als Motive dazu vorhanden sind, ist unnatürlich und unwahr. An sich sind bewegte Gestalten nicht schöner, als nicht bewegte. Nur der Ausdruck des augenblicklichen Gefühls, der in der Malerei herrschend ist, kann eine solche Bewegung, und in ihr einen größern Reichthum von Schönheit, als die bloße Ruhe zeigt, offenbaren.

γ. Vermittlung der bestimmten Einheit der Gestalt mit der Aeußerlichkeit des Raumes.

§. 255. Die Perspektive überhaupt.

In der Verkürzung der Figuren, wie sie durch die vielfache Beweglichkeit des darstellbaren Momentes bedingt ist, tritt zugleich

ein Uebergang von der Zeichnung zur Schattirung und Ergänzung des äußern Umrisses, zur innern Lichterfüllung der Erscheinung hervor. Zugleich ist aber auch ein Uebergang zu der Entfernung der einzelnen Theile des Bildes vom Augenpunkte selbst damit angedeutet. Nur Ein Punkt kann in der Erscheinung der begrenzten Gestalt dem Auge der nächste seyn, alle andern treten schon in einen Uebergang mit dem allgemeinen Hintergrund zurück. In dieser allmähligen Entfernung vom Auge verändern sie nothwendig auch das Verhältniß ihrer Größe, bis endlich das Entfernteste dem Auge völlig unsichtbar wird. Die größern Objekte werden daher noch immer in einer großen Entfernung sichtbar seyn, während die kleinern kaum mehr in nächster Nähe bemerkt werden. Es verkürzen sich also die Zwischenräume der Entfernung von selbst, wie dieß durch die abnehmende Zahl der kleinern Mittelglieder bedingt ist. So sehen wir auch in der Geschichte das Gegenwärtige größer als das Entfernte, und die Fernsicht in das Feld der Geschichte drängt wie in einer prophetischen Vision die Massen immer enger zusammen, je weiter sie entfernt stehen. Diese Entfernung bildet den Uebergang von der an sich im Momente bestimmten Größe zur Unbestimmtheit und räumlichen Unendlichkeit, und läßt so die bestimmten Verhältnisse zuletzt ins Ungewisse und ins Unsichtbare verlaufen. Diese Unsichtbarkeit wird nun wieder zweifach bedingt, subjektiv durch das die Größen-Verhältnisse wahrnehmende messende Auge, und objektiv durch die dem Auge durchdringbare Luft. Beide Wirkungen des Sehens sind ein Durchsehen durch den Raum mittels des Lichtes und der Luft. Das Resultat der Sehkraft und die Darstellung dieses Verhältnisses im Gemälde hat man daher mit dem Namen Perspektive bezeichnet. Durch die objektive oder subjektive Bedingtheit der Perspektive entsteht dann die oben angeführte zweifache Bestimmung derselben als Linear- und Luftperspektive.

§. 256. Linearperspektive.

Wenn das Auge die Entfernung der Gegenstände mit in Berechnung bringt, so wird zur natürlichen Größe der Objekte auch noch eine relative hinzukommen, die nach der Entfernung vom Auge bemessen werden muß. Diese Größe in der Lostrennung der Gestalt vom Raume gibt nur in den Umrissen das Maaß der Gegenstände zu erkennen. Weil nun diese Umrisse durch die Zeichnung in bestimmte Grenzen der umschriebenen sichtbaren Fläche bezeichnet werden müssen, und die Linie die einzig nothwendige Grenze der Fläche ist, so hat man für diese Bestimmung den Namen der Linearperspektive angenommen. Je entfernter der Gegenstand ist, desto kleiner muß er nothwendig dem Auge erscheinen. In der zunehmenden Verkleinerung aber wird diese Entfernung allmählig die kleinern und dann auch die größern Objekte verschwinden lassen, und in den allgemeinen, unbestimmten Lichtkreis, der im Gegensatze von dem einfach nahen Augenpunkte des bestimmten Gegenstandes allseitig gleich nahe und gleich ferne, als letzte der Macht des Auges erreichbare Grenze, von dem Auge absteht, sich verlieren. So muß das Bestimmte der Gestalt im Lichte, mit der unbestimmten unsichtbaren Grenze des Sichtbaren mittelst der relativen Größe die durch die Entfernung bestimmt wird, verfließen, und die Bestimmtheit und Sichtbarkeit aus dem unsichtbaren Grunde ableiten und wieder in diesen hinüberführen.

§ 257. Luftperspektive.

Dieselbe Ueberführung von dem Ufer der Gegenwart zu jenem unsichtbaren Gebiete eines endlosen im Raume negativen, im Geiste positiven Lebensgrundes wird wie subjektiv durch die Linie, so objektiv durch die die Sichtbarkeit vermittelnde Luft herbeigeführt. In beiden wird nur der in Zeichnung und Colorit ausgesprochene Gegensatz in der Gestalt nach außen fortgesetzt. Zwischen den zunächst erscheinenden Körpern und den entferntern legt sich eine Luftschichte, welche die Reinheit des Lichtes allmählig verändert, und wie in dem blauen Himmelsgewölbe, so auch in der

Ebene allmählig eine ins Blaue übergehende Verdunklung herbeiführt, die den Gegenstand zuletzt gänzlich dem Auge entzieht, und die Gestalt in ein allgemeines Verschweben von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Licht und Finsterniß auflöst. Die entfernten Gestalten werden daher mit diesem luftigen Schleier bedeckt erscheinen, und in dieser Umhüllung auch einen andern Ton des Colorits annehmen, so daß sie durch diese Umhüllung schon der vollständigen Sichtbarkeit und der besondern Eigenthümlichkeit ihrer natürlichen Färbung entzogen werden, und zuletzt blos noch die allgemeine Farbe des Verschwebens des Lichtes ins Dunkel, also in der Tagesbeleuchtung den bläulichen, im Sternenschein den dunklen, farblosen, dem Schwarz der Nacht sich nähernden Ton an sich tragen.

c. Einheit aller formellen Gegensätze.

§. 258. Die Composition.

In dem Uebergange von unmittelbarer Nähe und ins Unbestimmte sich verlaufender Ferne bestehen die zum Bilde selbst gehörigen Gestalten, so daß also stets drei Beziehungen in jedem Gemälde bestimmt hervortreten müßen. Die eine ist die unmittelbare Nähe, die andere ihr Gegensatz, die ins Ungewisse sich verlaufende Ferne, und zwischen hinein stellen sich die Glieder des Ueberganges, die an beiden Positionen theilnehmen. Soll nun Aeußeres und Inneres, Zeichnung und Colorit, Einheit und Allheit, wie sie im geistigen Moment zusammentreffen können, mit einander durch die einheitliche, alles umspannende Composition verbunden werden, so entsteht auch für diese das gleiche Gesetz der Entgegensetzung und der die Gegensätze verbindenden Einheit. Jedes Bild muß daher in sich zwei an sich ungleiche Bestandtheile zusammenstellen, und diese in einem vermittelnden Uebergange vereinen. Der Zeichnung nach werden lauter gleichförmige Linien, wie sie in der Mathematik zu Hause sind, eben so wenig ein Gemälde geben, als lauter gleichweit vom Auge abstehende Linien. Eben so wenig wird eine gleichmäßige Licht- oder Schattenfläche eine Erscheinung bilden. Auch wird der Moment selbst, der dargestellt werden muß, aus

einer Rückwirkung eines Nichtsubjektiven auf die Subjekte allein seine Bedeutung gewinnen. Die Ausgleichung des Allgemeinen mit dem Besondern gibt erst ein einheitliches Ganzes. Jedes Gemälde wird daher in einer Einheit und in der Auflösung derselben in ihre Gegensätze sich gestalten müssen. Sind mehrere Figuren in ein Bild vereint, so müßen sie sich nothwendig in Gruppen ordnen, sollen sie einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt finden. Jedes Gemälde besteht daher, wenn auch, wie bei der Landschaft, nicht gerade aus einem räumlichen Vordergrund, Hintergrund und Mittelgrund, so doch in einer historischen Abgliederung in diese dreifache Zusammenstellung. Die wahre Historienmalerei wird z. B. stets den historischen Mittelpunkt in irgend einer Person mit dem allgemeinen Zustande der Zeit in eine bestimmte Beziehung bringen, und somit die in der historischen Begebenheit hervortretende Einheit einer allgemeinen Masse des Volkes oder der sonstigen Umgebung gegenüberstellen, und beide durch Mittelfiguren vereinen, die nicht als Hauptpersonen, aber auch nicht als blos grundirende Menge erscheinen, sondern zur Handlung selbst gehören. Das Martyrerthum eines Heiligen wird diesen selbst in den geistigen Vordergrund stellen, diesem eine Schaar von mehr oder minder theilnehmenden Zuschauern gegenüberstellen, und Richter, Henker, Schüler oder ähnliche in der Begebenheit liegende mitwirkende Personen, mit in die Zusammenstellung aufnehmen. Dadurch entsteht eine gewisse Allseitigkeit, die in der Einheit sich zusammenschließend die geistige Rundung und lebensfrische Bedeutung der Handlung erzeugt. Jede Figur hat ihren Platz und ihre Bedeutung, jeder Mißverstand ist aufgehoben, alle Glieder stehen in bestimmter Ordnung zu einander. So hat Leonardo sein Abendmahl gedacht. Allein die Allgemeinheit fehlte, und der Moment mußte nur durch die Worte Christi: „einer ist, der mich verrathen wird", und der daraus hervorgehenden Bewegung und dadurch hervorgebrachten Gruppirung der Jünger ersetzt werden. Ein bloßes Mahl ist zu wenig noch selbst von historischer Bedeutung, und grenzt mehr an das Zuständliche. Auch Raphael malte

viele eigentlich historische Begebenheiten, und er hat die Einheit der Handlung und die Gruppirung gewiß meisterhaft behandelt. Dagegen aber scheint er in der Behandlung des allgemeinen historischen Grundes, der die zuständliche Basis der Zeit mit in die Handlung zu ziehen weiß, weniger groß. Die geschichtliche Darstellung besteht aber wesentlich darin, daß man den *persönlichen Einheitspunkt* zu finden weiß, und um diesen die *nächste Veranlassung* gruppirt, und beide auf dem allgemeinen Grunde des *historischen Zustandes* aufträgt. Diese bestimmte Einheit ist um so mehr nothwendig, als die Malerei gerade nur das *Momentane*, das Leben im Augenblicke der konzentrirten Erscheinung erfassen, und in diesem Augenblicke Vergangenheit und Zukunft, Einheit und Allheit, Möglichkeit und Wirklichkeit zusammendrängen muß.

C. Subjektiv-objektive Bestimmung der Form in der Malerei.

a. Die Gebiete der Malerei.

§. 259. Ausscheidung dieser Gebiete von einander.

Jede Geschichte konzentrit sich im Momente, und wächst aus einem allgemeinen Grunde heraus. In jeder Geschichte ist der Moment als Ausdruck der Allheit des Lebens der erkennbare Mittelpunkt. Die Malerei, welche den Moment in seiner allgemeinen Bedeutung zu fassen sucht, ist daher in ihrem innersten Kerne historischer Natur. Alle Geschichte macht sich dadurch, daß eine persönliche Kraft im unpersönlichen Lebensverhältniß wirksam wird, und diese nach ihrem Willen modifizirt. Die Einheit der lebendigen Gegenwart und die Nothwendigkeit des allgemeinen Grundes bilden in ihrem Zusammentreffen den Lichtfunken der historischen Begebenheit. Diese in ihrer momentanen Erscheinung ist das allgemeine Prinzip der Malerei. *Das Gebiet der Malerei* erstreckt sich daher über das *ganze* Gebiet *der Geschichte*, insoweit diese in einer persönlichen Anscheinung sich vergegenwärtigt. Wie aber die Geschichte aus der Einheit eines persönli[illegible] thätigen *Geistes* mit der unpersönlichen *Natur* sich bildet, kann nun auch die Malerei von der allgemeinen Basis des [illegible]

turlebens aufsteigend bis zu dem historischen Momente, der Vergangenheit und Zukunft in die augenblicklich zündende Handlung zusammengedrängt, die verschiedenen Gebiete dieser Lebenskreise umfassen. Ausgehend von jenem Naturleben kann dieß jedoch nur insoweit dem Gebiete der Malerei angehören, als es schon in eine, die allgemeine Ruhe der Natur modifizirende, geistig faßbare Bedeutung eingegangen ist. Man muß den Pulsschlag des Lebens, auf den ein alles betrachtender Geist auch in den leblosen Gegenständen achtet, sichtbar wahrnehmen, wenn die Darstellung von Gegenständen der äußern Natur malerisch aufgefaßt erscheinen soll. Ebenso kann aber auch die persönliche Kraft des die Geschichte erzeugenden Geistes nicht ohne Rückwirkung mit jenem allgemeinen Träger des natürlichen Lebens der Erscheinung aufgefaßt werden, und eine Handlung, eine persönliche Bewegung des Geistes kann nur insoferne noch Gegenstand der Malerei seyn, als sie nicht als rein geistige, sondern in der Wirkung des Geistes auf die äußere Natur erscheint. Soll daher über das Gebiet der Kunst, in wieferne sie in der sichtbaren Erscheinung sich als Malerei darstellt, ein Netz gezogen werden, worin die verschiedenen Stufen der formellen Entwicklung sich darstelln; so muß das ganze Gebiet, das zwischen beiden Gegensätzen liegt, in diese Uebersicht mit eintreten. In der Auffassung jener Gegensätze und ihrer Ausgleichung entstehen daher nothwendig drei verschiedene Stufen der Form, die mit denen der Plastik und mit der Entwicklung der Elemente der Malerei selbst nothwendig paralell laufen müssen. Das historische Leben theilt sich in einen allgemeinen, einem jeden besonders zugetheilten und subjektiv angenäherten Vordergrund, aus welchem dem Einzelnen die besondern Erfahrungen zufließen. Diese haben aber in ihrer Besonderheit nur in so ferne einen bedeutsamen Werth, als sie mit dem allgemeinen historischen Lebensgrunde verglichen werden, und mit diesem durch größere umfassende, aber doch wieder in ihrer Art partikulare Erscheinungen, Begebenheiten und Entwicklungsstufen zusammenhängen. So erfordert jedes historische Bild eine dreifache Gliederung, einen speziellen Vorder-, allgemeinen Hinter- und überleitenden Mittelgrund. Derselbe Fall ist

es bei dem für sich bestehenden Bilde, das uns durch die Malerei vorgeführt werden soll. In dieser Gliederung jedes einzelnen Bildes liegt nun auch die Entfaltung der ganzen Malerei in ihrem natürlichen und historischen Fortgang. Die Stufen der Malerei werden bei der untersten Stufe des Lebens beginnend zuerst an das Detail und an die einzelne Naturwahrheit sich halten, im Gegensatze mit dieser Individualität dann die Persönlichkeit des Lebens erfassen, und beide Gegensätze durch eine Mittelstufe, die jene Individualität in die Allgemeinheit auflöst, und dieser wieder den Charakter persönlichen Interesses verleiht, mit einander ausgleichen. Die erste Stufe ist es, die man in dieser Individualität des Einzellebens im Allgemeinen mit dem Namen Stillleben bezeichnen kann, während die an sie sich anreihende Stufe die Landschaft in sich begreift, und in dritter Stufe die eigentliche Personenmalerei gefunden wird.

b. Die einzelnen Gebiete der Malerei.

α. Die Darstellung des Naturlebens.

αα. Das individuelle Naturleben.

§. 260. Das Stillleben.

Das Stillleben hat im Allgemeinen den Charakter des Vordergrundes, der in seiner Individualität die Phantasie an sich fesselt, und von der Aufnahme des Nächsten, und dem Ausgange jeder Betrachtung von dem unmittelbar Nahen seine Eigenthümlichkeit erhält. Es muß aber der Geist, will er den Reichthum des Lebens kennen lernen, von den nächsten und an sich unbedeutendsten Erscheinungen ausgehen; denn nichts ist so klein, das nicht eine mannigfaltige geistige Ansicht gewährte. Nicht umsonst hat der Schöpfer auch in das kleinste Werk seiner Welt eine unbeschreibliche Zartheit und Fülle der Bildungen niedergelegt. Man kann in Betrachtung der Naturgegenstände nie so sehr ins Einzelne gehen, daß nicht auch noch das Kleinste als ein Wunder göttlicher Macht und Weisheit, und als ein Inbegriff von einem grossen Reichthum von schönen Formen erscheinen sollte.

Auch die unmittelbare Nähe ist reich an Wundern des Unendlichen. Wer eine einzige Blume durch die Zartheit und Schönheit ihrer Formen betrachtet hat, der wird mit wahrer Bewunderung die Herrlichkeit einer blühenden Flur überschauen. Dieser Lichtblick, der aus dem Herzen ausfährt über die unzähligen Wellen eines solchen Blumenseees, wird ihm eine ergreifende Schönheit verleihen, die der mit dem Kleinen nicht Vertraute gar nicht kennt. Wie eine Landschaft ohne lebendige frische Beleuchtung matt erscheint, von irgend einem erhebenden Lichtstrahl getroffen, aber ein ungeahntes Bild geheimnißvollen Zaubers darbietet; so wird ein solcher Lichtblick aus dem, das ewige Licht auch im Kleinen ahnenden Herzen dem kleinsten Bilde einen unaussprechlichen und dennoch wahren und tiefgefühlten Reiz verleihen. Dieses Leben im Kleinen ist kein armes, sondern selbst schon ein unendlich reiches, und steht mit der unerreichbaren Größe des allgemeinen Lebensgrundes in einem geheimnißvollen Zusammenhange. Wird nun das Leben in dieser Stille ergriffen, und von der Kunst dargestellt; so kann diese Darstellung wieder durch verschiedene Stufen der Individualität hindurch gehen, ohne diesen allgemeinen Charakter zu verlieren. Vom menschlichen Leben ausgehend wird die Kunst zuerst die Gegenstände der menschlichen Bedürfnisse und der menschlichen Utensilien in seiner nächsten Umgebung finden. So weit die Erinnerung des Menschen zurückreicht, wird wohl die Häuslichkeit der Erziehung als erster Stoff der Erinnerung ihm begegnen. Daran knüpfet sich die Geschichte des erwachenden Gedankens. Diese Utensilien, die im besondern Schmucke der Zeit, des Ortes oder der Gelegenheit, im freudigen Augenblicke eines festlichen Tages mit Behaglichkeit betrachtet, und von einem unerwarteten Lichtschimmer beleuchtet, die Aufmerksamkeit wecken, bleiben tief im Gedächtniß, und kehren immer wieder für die Betrachtung, und bei den verschiedenartigsten Anläßen nimmt der denkende- und fühlende Mensch den Anfang seiner Vergleichung von solchen Momenten; so daß sich in ihnen eine Reihe von Gedanken und Gefühlen sammelt, die alle aus jenem Anfang hervorzubrechen scheinen. Wird nun das Leben in dieser stillen Erinnerung der ersten Eindrücke von mensch-

lichen und häuslichen Gebilden aufgefaßt, so bildet es für die Kunst allerdings einen wirklichen Gegenstand der geistigen Auffassung. In dieser Auffassung ist aber gerade die Treue des Einzelnen, die Zusammenstellung der verwandten Beziehungen und der Lichtblick einer stillen Feierlichkeit oder Heimlichkeit, der über das Ganze ausgegossen wird, die dreifache Wahrheit und Schönheit des Bildes, in dem in jener Feierlichkeit der allgemeine, die Erinnerung beleuchtende Hintergrund der Seelenstimmung, in der Treue der Auffassung des Einzelnen der lebendige Vordergrund, und in der gehäuften Zusammenstellung der Beziehungen der leitende Mittelgrund des Bildes gegeben ist, in welchem geistige und sichtbare Einheit zur lebensvollen Schönheit sich verbinden. Die Treue der Auffassung ist aber in Werken menschlicher Hervorbringung um so leichter, als sie nicht von jener, ins Kleinste und Unsichtbare sich verlaufenden Feinheit und Zartheit seyn können, wie die Gegenstände der Schöpfung. Die Darstellung des Lebens in diesem ersten Beginnen der erwachenden Erinnerung und der annoch kindlichen Phantasie werden um so lieblicher, wenn sie auch noch den Moment des auch hier schon beginnenden, in seinen kleinsten Regungen sichtbar werdenden Naturlebens ergreifen. Irgend ein naschendes, in diese Heimlichkeit sich einschleichendes Insekt, das uns den stillen Antheil eines allgemeinen Lebens, und den Uebergang des an sich Leblosen, nicht blos zum subjektiv bedeutsamen, sondern auch zum allgemeinen Leben kund gibt, muß die Macht des Eindruckes solcher Darstellungen, die man um dieses sich kaum noch regenden Lebens willen Stillleben im engern Sinne zu nennen gewohnt ist, durch den Zusammenhang mit dem allgemeinen Leben zur allgemeinen Wahrheit erheben.

§. 261. Die Blumenmalerei.

In weiterer Umsicht der erwachenden Phantasie begegnet dem Menschen das Naturleben im Schmuck der Besonderheit, in jener ins unendlich Zarte übergehenden Lieblichkeit, wie wir sie nur an Blumen wahrnehmen. Das nächste Spiel der kindlichen Phantasie ist daher auch mit den Blumen. Sie gefallen, und reizen die Aufmerksamkeit von selbst. Sie sind eigent-

lich für das betrachtende Auge geschaffen. Eine nie zu erschöpfende, allzeit neue Fülle und Zartheit der Formen und Anmuth der Farben weckt die Einbildungskraft, und bringt das Gefühl von Regelmäßigkeit und Frische in das Herz. Auch die Malerei findet in ihrem Farbenglanze ihre besondere Freude an ihnen. Hat die Kunst im ersten Stillleben mehr durch die Treue der Farbe gefallen müssen, so ist ihr nun auch der Glanz verliehen, und sie erfreut sich des ihr dienenden Elementes der Farbe. Dieses Verfließen des Sinnes in jene zarten Bilder des Lebens, die zuerst durch Form und Farbe den ordnenden Sinn wecken, und in Zeichnung und Colorit in gleicher Weise einen ordnenden Geist verlangen, der die mannigfaltigen Formen und Farbentöne zu einem harmonischen Klange zu verbinden weiß, verleiht dem kindlichen Sinne eine geistige Bedeutung. So ist nun auch in der Blumenmalerei eine kunstreiche Gliederung zu bemerken, die in der charakteristischen Auffassung des Formen- und Farbentons der einzelnen Blumen den Vordergrund ihrer Darstellung und die reizende Gegenwart der Schönheit gewinnt. Dieses kunstreiche Herausfühlen der Blumenphysiognomie geht dann in der Vereinigung zum Kranze oder Strauße zur Darstellung der Gegensätze in der Mannigfaltigkeit der einzelnen Formen über, und verbindet durch dieselbe die einfache Wahrheit und Treue des Vordergrundes mit der Allheit einer Formen- und Farbenharmonie, die als für sich belebtes Reich der Schönheit dem Geiste als reiches Lebensbild sich anbietet. Eine innere Bedeutung dieser geheimnißvollen Farben- und Formensprache muß dem Geiste aufleuchten durch die von dem Gefühle des Künstlers mit innerer Nothwendigkeit zu einem Ganzen verbundene Mannigfaltigkeit. Der im Einzelnen schlummernde Sinn des Blumenwortes wird durch die Verbindung zu einem gemalten Blumengedichte dem Geiste verständlich werden. Es verbindet sich daher auch ein allseitig regsames Leben, wie ein Heer von flatternden Gedanken, die erst im Menschen ihre geistige Einheit finden, mit solchen Darstellungen von Blumen und Früchten. Schmetterlinge und Raupen, geflügelte und ungeflügelte Insekten werden angezogen von dem Duft

der Blumen und Früchte, und bereichern das Feld der Farben mit dem beweglichen Leben. Der Mensch aber läßt seine Gedanken in geistiger Lebendigkeit an jenen Formen und Farben sich erfreuen, und tritt so im Gegensatz mit jenem zehrenden Gewimmel in freier Bewunderung der Leiblichkeit jener Bildungen in ein innigeres und höheres Lebensverhältniß zur Natur. Im Einzelnen die Allmacht in ihren Werken bewundernd fühlt er die im Kleinsten auftauchende Gestalt göttlicher Liebe und geistiger Schöne, und so wird von der vergänglichen, insektenbenagten Schönheit der Blumen ein Ahnen ewiger Schönheit in ihm geweckt, in welchem allein die wahre Freude der Kunst für den Menschen liegt. Jedes Werk der Kunst muß das Unendliche verkünden. Die Blumenmalerei muß daher den Blumen eine Sprache zu geben wissen, in der sie das Ewige im Kleinsten dem Geiste verkünden, und ihn mit einer Vorahnung eines unendlichen Reichthums des im Kleinsten schon unerschöpflichen Lebens erfüllen.

§. 262. Die Thiermalerei.

Geht in der Blumenmalerei bereits das Stillleben in das Naturleben über, ohne aber dieses weiter, als blos in die im Lichte sichtbaren Formen und Farben zu verfolgen; so wird in diesem Uebergange doch schon eine Verbindung mit dem Leben selbst angeknüpft. In weiterer Steigerung muß nun auch dieses in den Kreis der Kunst hineingezogen werden können, und so entsteht die **Thiermalerei**, die es nun schon nicht mehr mit der bloßen **Gestalt**, sondern schon mit dem **Ausdruck** derselben zu thun hat. Wie einem jeden Thiere, das in den Umkreis des menschlichen Wirkens mit eintritt, ein besonderer Charakter sich aufprägt, an dem der Mensch die Allgemeinheit einer leiblichen Anlage, und dadurch den Hintergrund eines geistigen Lebens wahrnimmt, so kann er nun diese Basis sich als ein leiblich Gegenwärtiges vorstellen, um dadurch im Einzelnen der Totalität seiner Naturkräfte sich bewußt zu werden. Jedes Th ist ein Fragment der menschlichen Lebenskräfte, wie sie dur Leiblichkeit bedingt sind. Der Ausdruck in der Tot

thierischen Leibes, der sich im Kopfe, und in diesem wieder in dem Blick konzentrirt, findet die Bewegung dieser Glieder in Uebereinstimmung mit jener thierischen Einheit des physiognomischen Charakters der einzelnen Thiergattungen in allen Gliederungen angedeutet. Die Thiermalerei wird daher im Gegensatze von der Blumenmalerei nicht so fast mehrere Gattungen zusammenstellen, als vielmehr in verschiedenen Individuen die nemlichen oder dem Charakter nach höchst verwandten Gattungen hinstellen, um den gemeinschaftlichen Gattungsausdruck durch die Mannigfaltigkeit der Arten zu verdeutlichen. Wie aber das Thierleben seinen Charakter nur in Beziehung zum Menschenleben gewinnt, und wie im Gegensatze, so auch in der Vergleichung mit demselben begriffen werden muß; so wird gerade die Zusammenstellung mit einer menschenähnlichen oder von Menschen selbst bedingten Handlung, oder eines mit den Menschen gemeinschaftlichen, und doch wieder den Unterschied hervorhebenden Zustandes zur besondern Aufgabe der Thiermalerei gehören. Diese Art der Malerei wird daher von selbst den natürlichen Uebergang zu den höhern Stufen der Kunst bilden. Einerseits wird die Thiermalerei nicht ohne landschaftlichen Hintergrund gedacht werden können, andrerseits ist die nächste Verbindung mit menschlichen Handlungen und Zuständen in nächster Berührung mit dem Thierleben, das ohnehin erst in dieser Beziehung der Dienstbarkeit und Abhängigkeit, oder des Kampfes mit dem Menschen seine innere Bedeutung hat, bereits angedeutet, und muß selbst mit in die Darstellung hineingezogen werden, erscheint also, auch wenn es noch immer nicht in seiner eigenen selbstständigen Potenz hervortritt, doch immer schon als ein mitleidendes und mitthätiges. So wird nun die dritte Stufe des Stilllebens selbst schon Mittelgrund, zwischen dem allgemeinen Hintergrund des natürlichen Lebensgrundes, der in der Landschaft sich entwickelt, und der persönlichen Einheit des geistigen Lebens, die in der Personenmalerei sich selbstständig entwickelt, und enthält sofort in seinem Grundbestande die drei nothwendigen und wesentlichen Glieder des für sich bestehenden Lebensbildes, wie es in der Malerei sich gegenwärtig zeigt.

ββ. Das allgemeine Naturleben.

§. 263. Die Landschaftsmalerei im Allgemeinen.

Sowohl Thier- als Blumenmalerei tragen noch den Charakter der individuellen Naturmalerei mit dem eigentlichen Stillleben gemeinschaftlich an sich, und gehen aus der Bedeutung des Vordergrundes als des nächsten räumlichen Momentes der Sichtbarkeit, der stets in einzelner Bestimmtheit sich gestalten muß, hervor. Mit diesem Vordergrund der Besonderheit tritt dann die Allgemeinheit und die Auffassung des Totaleindruckes des Naturlebens in den einfachen Gegensatz. Diese Totalität des Gesammtüberblickes über die Natur mit der einzigen Grenze, die durch die tragende Kraft des wahrnehmenden Auges bedingt ist, stellt sich in der Landschaftsmalerei dar. Die Landschaft ist die allgemeine Ueberschau über eine unendliche Menge von jenen Einzelnheiten, deren Besonderheit nicht mehr für sich betrachtet, sondern in der überschauten Allheit als eine unendliche aufgefaßt werden muß. Die Landschaft verbindet mit der unmittelbaren Nähe zugleich die endlose Ferne, und läßt Erde und Himmel in einander verschweben. Die Landschaft wird daher die nothwendigen Glieder des in der Ferne für sich geschlossenen Bildes, die als unmittelbar naher, bestimmter Vordergrund, als ins Unermeßliche und Unendliche sich verlaufender Hintergrund, und als beide verbindender Uebergang im Mittelgrund räumlich sichtbar darstellen müssen. Aus der Landschaftsmalerei sind daher auch diese Ausdrücke zunächst entlehnt worden, weil sie am bestimmtesten, und in gleicher räumlicher Stufenfolge ausgeschieden, in ihr sichtbar werden. Mit dem unmittelbar dem Auge genäherten Vordergrund muß der Phantasie ein Anhaltspunkt, ein subjektiver Standpunkt gegeben seyn, in dem sie ihr kindliches Spiel beginnen, in Blumen wühlen oder im Wasser plätschern, oder im Dickicht oder Rohre nach Insekten, Eiern oder Vögeln spähen kann. Das Kind, die sinnliche und geistige Einfachheit, die erste, natürlichste Gemüthsstimmung muß geweckt werden im Menschen, die Erinnerung an seine Kindesheimat muß in seinem Gefühle auftauchen, wenn er sich heimisch fühlen soll. Sobald aber die

Phantasie einmal einen sichern Ruhepunkt gefunden hat, in dem sie einen Vertrauten ihrer kindlichen Erinnerungen findet, so begibt sie sich auf die Fahrt nach dem unbekannten Hafen des in endloser Ferne winkenden Ufers eines unendlichen, durch die unmittelbarste Nähe des kummerlos genossenen Augenblickes hindurchschimmernden, ewigen Lebens. Die Landschaft muß daher, wie sie die unmittelbare Nähe dem Auge hingibt, diese auch in die Höhe oder Ferne eines in Wolken oder Luft verschwimmenden Hintergrundes zu führen wissen. Wie die Nähe, so ist die Ferne gleich wesentlich Bedingung in einem Landschaftsbilde, das den Geist ansprechen und anregen soll. Selbst der blaue Himmel, der durch des Waldes grüne Schatten blickt, ist schon eine Aussicht in eine unermeßliche, nur durch die Tragweite des Auges begrenzte Ferne. Ohne einen solchen Hintergrund muß eine Landschaft mehr den Charakter des Stilllebens oder etwa der Thiermalerei an sich tragen. Eine eigentliche Einheit und geistige Bedeutung aber gewinnt sie ohne diese mit dem Unendlichen verkehrende Ferne nicht. Gerade darin aber besteht der am Häufigsten wiederkehrende Fehler der gewöhnlichen Landschaftsmaler, daß sie dieses poetisch-tiefe Bedürfniß des Geistes nach dem Nahen, und nach dem unerreichbar Fernen, das nur in dem unmittelbar Nahen das Gemüth ergreift, nicht verstehen. Sind aber beide Gegensätze dem Landschaftsgemälde nothwendig, so ist es auch der sie vermittelnde Uebergang des Mittelgrundes. Nicht im Sprung kann die Phantasie von dem Nächsten das Fernste erreichen, sondern in allmähligen Uebergängen muß der Weg zurückgelegt werden. Angesprochen von der nächsten Nähe eilt der Gedanke vorwärts von Baum zu Baum, von Hügel zu Hügel, und irrt den Krümmungen des Flußes nach, bis er sich ins Unendliche verliert. Von da kehrt er wieder zurück, und wiederholt die geweckte und in lyrischen Uebergängen angedeutete Bewegung mit immer neuen Variationen, die er bei sich findet, nachdem der Künstler jenes Spiel des Geistes geweckt hat. Dadurch fühlt der Gedanke sich selbst als Schöpfer, dessen schaffende Gewalt der Künstler mit dem Bilde ihm nicht gegeben, aber bedeutungsvoll angeregt hat. Der Geist ist stets nur

dafür dankbar, wenn seine eigene Freiheit angeregt wird, sich in dem von Gott vorgezeichneten Reiche des Lebens zu bewegen, nicht aber, wenn man ihn zu einem fremden Gedanken zwingen will. Ohne freie Produktionskraft wäre ja der Geist nicht mehr selbstthätig, und dann könnte ihm auch eine andere als bloß nothwendige Thätigkeit gar nicht aufgebürdet werden.

§. 264. Subjektive Einheit der Landschaft.

Die Aneignung des freien und persönlichen Lebens ist es, die der Geist im Bilde sucht, und die in jedem Landschaftsgemälde sich vergegenwärtigen muß, wenn es eine geistige und künstlerische Bedeutung haben soll. Wenn man von jedem Kunstwerk fodern muß, daß es eine Offenbarung von einem verborgenen Lebensgrunde in dem Menschen seyn soll, und also jedes Kunstwerk als der Menschheit nothwendiges Werk erscheint; so kann ein Landschaftsgemälde nur dann ein Kunstwerk seyn, wenn es jenen aufgeregten Geist zugleich mit einer eigenthümlichen, neuen und bedeutsamen Anschauung und Auffassung des Totaleindruckes der sichtbaren Naturerscheinung überrascht. Das Landschaftsgemälde muß daher eine wesentlich geistige Bedeutung haben, und nicht bloß überhaupt einen bestimmten Charakter der Auffassung einer Gegend z. B. darbieten, sondern in dieser zugleich alle möglichen charakteristischen Glieder konzentriren, und diesen dann eine allgemein menschliche Bedeutung verleihen. In dieser Gestaltung ist die Landschaft der Geschichte, die als zweites geistiges Element der Malerei erwähnt wurde, nicht fremd. Der Geist entwickelt entweder in der durchgeführten Landschaft selbst eine innere Lebensgeschichte, die er dem angedeuteten Charakter der Landschaft anpaßt, oder er erkennt in ihr den nothwendigen Vorgrund zu einem welthistorischen Ereignisse. Eine kräftige Alpenlandschaft wird von selbst den Gedanken an ein kräftiges, mit Herz und Seele der Heimat anhängendes Geschlecht erwecken, das froh und keck jedem Eindringen sich eben so kräftig entgegensetzt, als es in der Ferne nach der Heimat sich sehnt, und unter allen Verhältnissen der Geschichte an der Stabilität des Bestehenden, wenn es

nur groß und gewaltig ist, hängt, und eine gewisse Unabhängigkeit der Gesinnung bewahrt. Nur dann hat die Landschaft Werth, wenn sie natürlich anregt und historisch bedeutsam wird, die Geschichte mag nun eine blos subjektive oder eine möglich allgemein historische seyn. Im innern Grunde entspricht doch die subjektive Lebensgeschichte wieder der allgemeinen Weltgeschichte, und was historisch bedeutsam ist, das ist auch subjektiv menschlich bedeutsam, und umgekehrt ist nur das wahrhaft von historischer Bedeutung, was ein wesentliches Moment der subjektiv vollendeten Bildung der menschlichen Natur bezeichnet. In diesem Lichte sollte uns nicht blos alles Wissen, sondern auch jedes Kunstwerk erscheinen.

§. 265. Die Staffage in der Landschaft.

Aus dem Gefühle der historischen Bedeutung des Landschaftsgemäldes ist das Gesetz hervorgegangen, daß in jeder Landschaft eine sogenannte Staffage von lebenden Wesen angebracht werden müsse. Damit hatte man einerseits zwar das Wahre getroffen, aber es andererseits auch wieder eben so weit verfehlt. Ein persönliches Interesse muß jede Landschaft erwecken, und eine Geschichte, wenigstens eine Lebensgeschichte muß in ihr von selbst dem betrachtenden Geiste sich darbieten. Aber dieses persönliche Interesse wird nicht gerade durch ein Männchen oder andere Figürchen, die man nothwendig stets in kleinem Maßstabe in die Landschaft setzen mußte, ausgedrückt. Eine Landschaft kann mit allen Figuren doch ohne alles persönliche Interesse seyn. Die Beifügung von Figuren ist oft sogar ein Bekenntniß der Ohnmacht auf andere Weise der Landschaft eine geistige und persönliche Bedeutung zu geben. Sie klingt daher häufig wie reine Ironie auf jene innere Forderung der Kunst an das Landschaftsgemälde, und wenn man ein campo vaccino in Rom fast immer mit einer Heerde Kühe gemalt sieht, so ist dieselbe Ironie der Geschichte, die den Römer seiner eigenen historischen Ueberreste mit der trivialsten Benennung spotten lehrte, auch in das Gemälde mit aufgenommen worden. Die kolossalen Trümmer der Römerherrschaft sollen doch nicht durch eine Kuhheerde ver-

dolmetscht werden? Wenn diese gigantischen Massen in ihren von Menschenhänden und Elementen gemeinschaftlich verschleuderten und doch nicht gänzlich vertilgbaren Resten nicht laut genug ihre Bedeutung verkünden; so ist ein römischer Kuhhirt gewiß der unpassendste Cicerone dafür. Wenn auf den zertrümmerten Mauern der alten Ritterburg Birken und Tannen wachsen, und der Fuchs durch die Fenster schaut, so ist das gewiß eine sprechendere Staffage als eine Schafheerde, die am Abhange des Berges weidet, worauf die alte Burg thronte. Sobald man überhaupt menschliche oder Thierfiguren in einer Landschaft für nothwendig erklärte, hatte man bereits die innere historische Bedeutung der Landschaft vergessen, und wollte nun den innern Mangel historischer Anschauung durch äußere Figuren ersetzen, was nur immer weiter von der ersten Tiefe der Auffassung abführen mußte.

β. Die Darstellung des persönlichen Geistlebens.

αα. Allgemeiner Charakter dieses Gebietes der Malerei.

§. 266. Historische Bedeutung der Malerei.

Wenn in dem Reiche des blossen Naturlebens blos der an sich dem Auge nahe, sichtbare Grund erscheint, dieser aber in der Landschaft durch die allseitige Ausdehnung zu einer an sich unsichtbaren, blos geahnten und natürlich geweckten persönlichen Einheit hinüberleitet; so tritt endlich in höchster Entwicklung der Malerei dieser persönliche Grund selbst als Mittelpunkt der Darstellung hervor. Diese persönliche Beziehung hat eine selbstständige Bedeutung für sich gewonnen, die nicht mehr blos durch den allgemeinen Grund des Naturlebens hindurchblickt, sondern für sich gegenwärtig hervortritt. Die Geschichte aber faßt, in so ferne sie sich im Menschen verleiblicht hat, selbst wieder drei verschiedene Momente der Darstellung in sich. Jede historische Begebenheit, die aus der Wechselwirkung des freien Menschengeistes mit der natürlichen Basis seines Lebens hervorgeht, gründet sich eben so nothwendig auf eine bereits vorausgegangene Vergangenheit, aus der sie sich ableitet, als sie eine von ihr abhängige Zukunft be-

gründen muß. Die Gegenwart als der bestimmte Einheitspunkt einer Handlung stellt sich räumlich dar im Moment. Dieser Moment muß nun von der Malerei als sichtbarer Einheitspunkt ergriffen werden. In dem Moment muß die Handlung als eine für sich geschlossene erscheinen, die sich selbst erklärt. Der Maler muß also gerade den Augenblick treffen, wo die zu einer Begebenheit zusammenwirkenden Kräfte zugleich räumlich sichtbar hervortreten. Wie in der Landschaft alle Beziehungen, die in einem bestimmten Charakter der Naturerscheinungen zusammentreffen, erschöpfend sich darstellen müssen; so muß in der malerischen Darstellung der Handlung gleichfalls jener sichtbare Einheitspunkt getroffen werden, in welchen die Voraussetzungen einer Begebenheit mit ihren Folgen sich in einen einfachen Schwingungspunkt vereinigen. Hat man es im Drama zum Gesetz machen wollen, daß in der letzten Scene alle mitwirkenden Personen noch einmal zugleich auftreten sollen, damit dem Zuschauer noch einmal ein Bild des Ganzen vor Augen trete; so war dieß eigentlich auf die Anschauung berechnet, und ein aus der Malerei auf das Drama übertragenes Gesetz. Wenn aber die Einheit aller zusammenwirkenden Kräfte den entscheidenden, und eigentlich allein als lebendige Gegenwart darstellbaren Moment bilden soll; so muß auch in der Darstellung der historischen Begebenheit ein allgemein menschlicher, aus dem natürlich zeitlichen und volksthümlichen Zustand des Geschlechtes hervorgehender Hintergrund von einem, die persönliche Einheit der Handlung tragenden Vordergrund, der mit jenem andern durch einen dazwischen liegenden Uebergang des Mittelgrundes ausgeglichen wird, zusammentreffen. In dem ersten stellt sich die natürliche subjektive Möglichkeit der historischen Begebenheit dar. Im zweiten muß sich im Gegensatz mit dem ersten die innere, freie, geistige, und also dem ersten gegenüber übernatürliche Möglichkeit der Handlung vergegenwärtigen, damit in dem dazwischen liegenden Uebergang der rein menschliche und momentane, Zeit und Ewigkeit vermittelnde Moment sich darstellen kann. Das Martyrium eines Heiligen ist ein bezeichnendes Beispiel dieser dreifachen Glie-

derung. Während in dem Heiligen ein übernatürlicher Lebensgrund, eine selige Ruhe und Heiterkeit sich offenbart, gibt das versammelte Volk als eine zum Heiligen und Unheiligen gleich mögliche Hinneigung offenbarende Schaar die allgemein historische Möglichkeit für die Begebenheit, und zwischen beiden ist die momentane Einwirkung menschlich handelnder Kräfte in den Richtern und überhaupt in allen an der Handlung unmittelbar theilnehmenden Personen gegeben.

§. 267. Eintheilung der Malerei des persönlichen Lebens.

Jede Handlung des Menschen setzt sich aus einer dreifachen Einheit zusammen. Der Mensch kann nicht freithätig seyn, außer in einem allgemeinen Naturgrunde, und gezogen von einem höhern persönlichen Geiste. Treten nun diese drei Momente für sich hervor in der Darstellung der Person, die als geistiger Mittelpunkt der Begebenheit, die, bedingt in der Zeit, sich momentan affektuirt im Raume, von der Malerei als höchster Gegenstand ihrer Darstellung ergriffen wird; so entstehen daraus die wesentlichen Glieder der Personenmalerei, die im allgemeinen als historische Malerei bezeichnet werden könnte, wenn nicht eines dieser Glieder im Gegensatze von Historienmalerei durch den Sprachgebrauch aufgefaßt worden wäre, und durch diese Verallgemeinerung die Bestimmung der einzelnen Gebiete wieder getrübt werden könnte. Fassen wir aber diese drei Bildungselemente der höchsten in der Darstellung der menschlichen Persönlichkeit sich vollziehenden Malerei unter dem gleichfalls im Gegensatze mit den vorausgehenden Gebieten stehenden Namen der Personenmalerei zusammen; so ergeben sich wieder drei wesentlich verschiedene Gebiete der Kunst, die nach jenen Stufen der geschichtlichen Beziehungen sich ausscheiden. Die erste dieser Stufen wird nach jenen Voraussetzungen den subjektiven Grund der Geschichte enthalten, in welchem die natürliche Basis für jede Geschichte gegeben ist, in soferne sie durch die menschliche Natur, durch Zeit, Nationalität, Bildungsstufe der Menschen im Allgemeinen bedingt ist. Diese Art der Darstellung umfaßt den Menschen nach seiner natürlichen

Zuständlichkeit im Allgemeinen, stellt ihn dar als genus, als eine Gattung, aus welcher die einzelnen persönlich geistigen, an der Spitze historischer Ereignisse stehenden, begeisterten Persönlichkeiten hervortreten können, und führt daher den Namen der Genre-(Gattungs-)Malerei. Diesem natürlichen Grunde gegenüber, der die wirkliche Begebenheit erst als eine auf diesem Grunde mögliche und somit zukünftige ahnen läßt, steht dann jene Darstellung, die den Menschen in der über jede Geschichte bereits erhabenen, geistig verherrlichten Ruhe der Verklärung seines vergangenen Lebens auffaßt. Auf dieser Stufe wird die Malerei nothwendig auf eine blos von dem Glauben ergriffene Gegenständlichkeit sich beschränken müssen, und ihrer Bestimmung nach, den übernatürlichen Grund aller Geschichte darzustellen, symbolische Malerei werden. In der Einheit jener beiden Elemente ergibt sich dann erst die wirkliche Handlung und die eigentliche Historienmalerei, die man von jener symbolischen Auffassung noch zu wenig getrennt hat, indem man fast immer beide mit dem gleichen Namen der Historienmalerei bezeichnet. Als vermittelnde Uebergänge von der Genre- und symbolischen Malerei zur historischen lassen sich dann auch noch von der ersten Seite die Portraits, von der letztern die allegorische Malerei als für sich bestimmte Gruppen ausscheiden. Mit diesen drei großen Gebieten der Personenmalerei und den dazwischen liegenden Uebergängen ist dann das ganze Reich dieser letzten Stufe der Malerei umschrieben, und durch die bestimmte Ausscheidung der einzelnen Gebiete auch die Möglichkeit gegeben, jedem einzelnen Bereiche die ihm zukommende Aufgabe genauer zu bestimmen, und einen genauen Maßstab an die einzelnen Leistungen dieses ganzen großen Gebietes anlegen zu können.

§. 268. Gegenwärtiges Bedürfniß einer bestimmten Theilung.

Wenn wir in unserer Zeit die Historienmalerei sich wieder aus einem langen Verfalle der Kunst erheben, oder die Wiedergeburt von verschiedenen Seiten anstreben sehen, so kann nur in r einheitlichen Ordnung und genauern Bestimmung der gerech-

ten Anforderung der Kunst an die Darstellung der Malerei eine gründliche und fördernde Kritik diesen Erscheinungen gegenüber gefunden werden. Läugnen läßt sich nicht, daß jede der neu-aufstrebenden Schulen etwas für sich hat, aber ein bloßer Eklektizismus würde wie nirgends, so auch hier nicht helfen, sondern blos die Kraft verkümmern. Es muß daher der bestimmte Zielpunkt bezeichnet werden können, den diese entgegengesetzten Bestrebungen noch unerkannt im Auge haben, damit sie nicht in Gegensätzen sich zerarbeiten, ohne an ein erfreuliches Ende zu kommen. Die niederländische Weise grenzt schon zu sehr an das Genre an, als daß auf diesem Wege troz des großartigen Maßstabes, der das Genre überfliegt, ohne es doch geistig umwandeln zu können, eine Erhebung zur wahren Historienmalerei erreicht werden könnte. Dagegen hat die Düsseldorfer Schule zu viel der Symbolik gehuldigt, als daß eine gelungene und geistig befriedigende Darstellung eines eigentlichen Historienbildes aus ihr hervorgehen könnte. Immer aber ist in beiden ein Verlassen des alten Styles ausgesprochen, das selbst durch den Rückblick auf die alleräIteste Zeit nicht verloren geht. Aber man kann das Alte nur verlassen, wenn man einem eigenen neuen Ziele zustrebt. Wenn daher in einer andern Beziehung die bloße Subjektivität des Gedankens, wie in dem Bilde Lessings zu Frankfurt, der trockenen Objektivität der historischen Aufzählung, wie in dem Bilde Overbecks ebendaselbst sich gegenüberstehen; wenn eine philosophische Auffassung der Geschichte und eine chronologisch-historische in demselben Meister, wie in Cornelius, sich begegnen; wenn bald die Zeichnung allein, bald die Weichheit des Vortrages gefallen will; und wenn die neuern Meister von allen diesen Richtungen sich bereits selbst wieder unmerklich entfernen, und doch zwischen dem symbolischen und subjektiven Elemente schwanken, wie Ka[illegible]s, Heß's, Schraudolphs und anderer jüngste We[illegible] gibt das alles Zeugniß von einem vielseitigen [illegible] erst ins Klare kommen muß, und [illegible] allen diesen für sich noch unv[illegible]em müßen daher die Grenze[illegible]en,

und dann kann auch auf historischem Wege angegeben werden, auf welcher Stufe die Gegenwart steht, und welcher Fortschritt in der Kunst ihr als sonderheitliche Aufgabe in der Geschichte der Menschenentwicklung angewiesen ist. —

ββ. Die einzelnen Theile dieses Gebietes der Malerei.

aa. Die Gattungsmalerei.

§. 269. Das Genre im Allgemeinen.

Am nächsten verwandt mit der Landschaftsmalerei ist das sogenannte Genre, das man wohl eben so bezeichnend, als man für die erste Stufe der Darstellungen der individuellen Wirklichkeit den Namen Stillleben gewählt hat, Volksleben nennen könnte. Die Darstellung von allgemeinen natürlichen Zuständen des Lebens, aus denen jede historische Begebenheit hervorbrechen muß, kann nur in ihrer Allgemeinheit, in der bedeutsamen Zusammenstellung der bezeichnenden Momente des Lebens eine geistige Befriedigung gewähren. Irgend ein Lebensverhältniß muß allerdings in einer solchen Darstellung die geistige Einheit und die herrschende Mitte bilden, um welche sich die zusammenwirkenden Kräfte gruppiren. Diese Umschreibung jenes centralen Grundes ist aber erst die wahre Kraft eines solchen Bildes. In ihr kann eine erschöpfende Allheit den gewählten Gegenstand allein künstlerisch rechtfertigen. Jeder Umstand muß zur Hebung des gewählten Zustandes beitragen, und je weniger irgend ein Umstand, der zwar nicht da seyn muß, aber, wenn er eintritt, den bestimmten Ausdruck des Lebens steigert, vergessen ist, je mehr des Malers Phantasie eine poetische Unerschöpflichkeit in Zusammenstellung bezeichnender Effekte zu erreichen weiß, um so höher steigert sich der innere Werth eines solchen Bildes. Mit der sichtbaren Einheit des gewählten Zustandes muß sich nothwendig ein ins Unendliche hinüberspielender Reichthum von zusammentreffenden Umständen, getragen durch die damit in Verbindung gebrachten und für diese kleine Welt lebenden und in ihnen thätigen und geschäftigen Personen, verbinden.

§. 270. Die künstlerische Bedeutung des Genre.

Die ins Kleinste gehende, detaillirende, den augenblicklichen Brennpunkt irgend eines Zustandes in seiner zündenden Energie haschende Phantasie führt im Genre uns mitten ins Leben hinein, und bietet in dieser auch im Kleinen unerschöpflichen, oder wenigstens im Momente bedeutsamen Geschäftigkeit eine unendliche Grundlage einer allseitig sich entwickeln könnenden Volkskraft dar. Diese Kraft hat noch kein Ziel, keine historische Aufgabe, keinen persönlichen Führer und geistigen Mittelpunkt, aber sie ist wie eine noch ungebaute Landstrecke, die nur den Samen erwartet, um unzählbare Früchte zu treiben. In dieser bloßen Möglichkeit einer historischen Bedeutung muß der volksthümliche Zustand aufgefaßt werden, wenn er der Kunst zum geeigneten Vorwurf dienen soll. Nicht das Kleine und Kleinliche an sich, nicht das bizarre Spiel plumper Leidenschaften ist Gegenstand der Kunst. Ein poetischer Hauch muß das Volksleben durchziehen, wenn es für den Künstler darstellungswerth seyn soll. Selbst Scenen der bloßen Ungebundenheit müßen durch eine gewisse Sorglosigkeit, durch die ungenirteste Naivität, die das Alles treibt, als müße es eben seyn, sich auszeichnen. Es ist eben, um es mit Einem Worte zu bezeichnen, der Humor, der diese Welt beleben muß, wenn sie für die Kunstdarstellung etwas taugen soll. Das tiefere Leben, welches noch keine Veranlassung gefunden hat, seine Kraft zu entfalten, spielt mit sich selbst, und setzt sich in seinen eigenen Augen herab, um seiner Kraft und seines Werthes sich bewußt zu werden. Die tiefere praktische Rührung, die manches Herz, das nun einmal ans unbedeutende Geschäft des Lebens gebunden ist, durchzuckt, kann in diesen Verhältnissen sich durchaus nicht in seiner eigenthümlichen Gestalt offenbaren, und muß daher die Maske des ungebundenen Scherzes, der im Alltäglichen noch erfinderisch ist, und der im innern Bewußtseyn der Ueberlegenheit mit dem unbedeutenden Geschäfte spielenden Laune, vornehmen.

§. 271. Die wesentliche Form der Genre-Malerei.

Die nothwendig in Darstellung des Volkslebens herrschende humoristische Auffassung kann im Uebermuthe des Scherzes und als bloße Maske des innern Lebens sich nicht an die langweilige Wirklichkeit, sondern nur an die Concentration der Lebensmomente des Volkes, und an ihre im Komischen gesteigerte Erscheinung halten. Das Idyllische ist für die Volksthümlichkeit des Lebens stets unzureichend und unnatürlich. Nur der Humor ist wahr und poetisch zugleich. In dieser Darstellung der poetischen Wahrscheinlichkeit ist es nothwendig, den Ausdruck vieler in eine einzige Maske zu konzentriren. Wie die historisch-epische Auffassung die Thaten Vieler einem einzigen Helden beilegt, und diesen gewissermaßen zum Träger einer ganzen Periode machen muß, so ist auch der Humor genöthigt, den Volkswitz, der in vielen sich zerstreut, und sogar traditionell sich fortpflanzt, in einer einzigen Charaktermaske zu konzentriren. Dadurch wird nun keineswegs die poetische Wahrscheinlichkeit verletzt, wenn auch die einfache Wirklichkeit überschritten wird. Eine solche Maske, da sie das innere Gefühl nicht so fast ausdrücken, als verhüllen soll, kann daher auch nicht in der Formen-Schönheit der Gestalt erscheinen. Diese Rundung und äußere Vollendung müßte den Humor und die Maske nothwendig stören. Bei der Malerei kommt es ohnehin nicht auf Darstellung der äußern Schönheit, sondern auf die Innerlichkeit des Lebens an. Die Fülle des Ausdruckes ist es, was in der Darstellung des Volkslebens in seiner maskirten Innerlichkeit befriedigt. Die poetisch-humoristische Wahrheit, aber nicht die plastisch-trockene Schönheit soll der Maler des Volkslebens darstellen. Die Treue der Darstellung, die poetische Steigerung des Ausdruckes, der phantastische Reichthum der Erfindung ist es, was in der sogenannten Genre-Malerei die Einheit des Zustandes mit dem unerschöpflichen Reichthum des Lebens in charakteristischen Gestalten zu verbinden, und dadurch die volle Anforderung der Kunst an ihren Gegenstand zu erschöpfen weiß.

bb. Die symbolische Malerei.

§. 272. Gegensatz der Symbolik mit dem Genre.

Mit der Darstellung des Volkslebens im einfachen Gegensatze steht die symbolische Malerei, die über den, durch das Alltägliche der Lebensart, welche der freie Geist nur spielend, nicht aber in ernster Würde ergreift, hinüberragenden, und aus einem Reiche der Uebernatur zum Leben zurückgeführten Gestalten, in denen die über der zeitlichen Bewegung und Geschichte stehende, bleibende Ruhe und Seligkeit, die als Zweck aller Bewegung und aller zeitlichen Thätigkeit erscheinen muß, sich offenbart. Die symbolische Malerei ergreift ihren Gegenstand durch die gesteigerte Macht des Geistes im Glauben, und versetzt außer den Kreis des Momentes in den zur Ewigkeit gewordenen Augenblick, durch dessen Innerlichkeit und Erhabenheit jede gegenwärtige Handlung Bedeutung gewinnt. Dieses Leben in seiner höhern Eigenthümlichkeit ist nun allerdings der sinnlichen Anschauung verschlossen, und trägt in seiner Weise auch eine Maske, aber die Maske des in der Ewigkeit verherrlichten Lebens. Ist aber dem Volksleben die Maske des Humors nothwendig, so tritt dieses symbolische Leben in die versuchte Eintragung eines unveränderlichen Friedens in die Zeitlichkeit ein. Das Leben verschwindet nicht ganz, es muß vielmehr in Gestalt, Kleidung und Attributen noch immer den Charakter des Zeitlichen an sich tragen. Aber diese Effekten der Sinnlichkeit und Sichtbarkeit sollen nur dazu dienen, jenes unsichtbare Leben zur Erscheinung zu bringen, und müßen deßwegen in einem Zustande der Verklärung aufgefaßt werden, der uns allen profanen Gebrauch derselben vergessen läßt. Wenn sich schon im Volksleben die Eintragung der einzelnen Wirklichkeiten in eine einzige, so zu sagen moralische Person findet, so muß dieß in der symbolischen Auffassung in noch höherm Grade der Fall seyn. Der symbolischen Malerei kann es nicht darum zu thun seyn, das Portrait irgend eines Heiligen, das im Leben geschichtlich beglaubigte Aeußere eines Apostels darzustellen, sondern sie wird vielmehr in das Gesicht des verherrlichten Helden der christlichen

Tugend den Inbegriff des ganzen Lebens in seiner verklärten ewigen Herrlichkeit, die durch seine geistige Tiefe innerlich, über seine von der Natur beschränkten und individualisirten Züge sich auferbaut hat, zu legen wissen. Durch die Macht des Glaubens muß ein übernatürliches Element im Menschen erwachen, welches alle seine Züge vergeistigt, und zum tiefsten Ausdruck seiner Liebe, seines innern Glaubens und Schauens umwandelt. Die symbolische Malerei hat aber nicht den Prozeß dieser Umwandlung darzustellen, sondern setzt diese schon als geschehen voraus.

§. 273. Allgemeine Bedeutung der symbolischen Malerei.

In der symbolischen Malerei muß sich im Gegensatz von der Genre-Malerei, in der die Handlung, aus der die geistige Potenz des ewigen Lebens sich erzeugt, nur als zukünftige in dem allgemeinen Naturgrunde angedeutet ist, die Vergangenheit aussprechen. Alles Streben, aller Einfluß des Augenblicks ist überwunden. In dem Genre ist der Augenblick zum Handeln noch nicht da, in der symbolischen Malerei ist er schon vorüber, und die aus dem Kampfe hervorgehende Ruhe des Sieges ist der nothwendige Ausdruck dieses Lebens. Diese Siegesherrlichkeit ist aber nicht, wie in der Plastik, eine in äußerer Leiblichkeit sich offenbarende, sondern spricht von innen heraus, leuchtet aus dem Auge, verklärt das Antlitz zum unveränderlichen Ausdruck der Andacht und Freude. Diese Tiefe des geistigen Lebens läßt daher auch nur Erscheinungen der Vergangenheit, in denen ein übernatürlicher Lebensgrund sich offenbart, und zu denen aufblickend der Geist, der noch im gegenwärtigen Leben des augenblicklichen Kampfes befangen ist, sich kräftigen muß, zur Darstellung kommen. Diese Darstellung hat nun nothwendig entweder eine Person, die in ihrer verklärten Herrlichkeit einen solchen Aufblick gestattet, oder ein Ereigniß, das über dem Kreise des gewöhnlichen, von menschlichen Kräften erreichbaren Zusammenhanges der Begebenheiten steht, und in seiner symbolischen Offenbarung Gegenstand des Glaubens ist, zum bestimmten Gegenstand ihrer Entwicklung. Zwischen beiden gelegen und als ausgleichende Mitte bietet sich das Feld der christlichen

Offenbarung in jenen Zuständen dar, die in ihrer Verbindung des Lebens eines menschgewordenen Heilandes der Welt mit dem menschlichen Leben einen eben so rein menschlichen als über alle irdischen Zustände durch innere Heiligkeit und Tiefe des Glaubens und der Liebe erhabenen Ausdruck darbieten. Die heilige Jungfrau und Mutter Christi in ihrer zeitlich mütterlichen und doch wieder ewig liebevollen Verbindung mit dem göttlichen Kinde ist ein Gegenstand von treuester, innigster Naturwahrheit und doch wieder von hoher überirdischer Bedeutung.

§. 274. Die wesentliche Form der symbolischen Malerei.

Für die dreifache Verschiedenheit des Gegenstandes in der symbolischen Malerei wird auch eine verschiedene formelle Auffassung gefordert werden müssen. Der Charakter des Symbolischen muß allen diesen Darstellungen gemeinsam seyn. Ein gegenwärtiger Einheitspunkt muß in der für das augenblickliche Leben gegebenen Bedeutung des Gegenstandes gefunden werden. Mit dieser Beziehung zur faßbaren Einheit muß aber das Ewige in der Stabilität und Ruhe einerseits, und in der erhabenen Fülle des Ausdrucks andrerseits dargestellt werden. Diese aus dem Leben genommene, aber durch Ausgleichung aller Veränderlichkeit und Individualität zum Inbegriff der vergeistigten Kraft des Lebens gewordene Tiefe und Idealität des Ausdrucks ist der nothwendige Uebergang von der gegenwärtigen Bedeutung zur ewigen Wahrheit, die in diesen Darstellungen als Grund des Glaubens sich aussprechen muß. Was sich in Bildern dieser Art offenbart, ist, wenn auch ein verklärtes und verherrlichtes, doch immer nur im Kreise menschlicher Bestimmung und menschlicher Fähigkeit gelegenes Leben. So, wie das Bild eines Apostels, kann kein Mensch in der Wirklichkeit seyn, aber es muß dennoch ein wirklicher Mensch seyn, den wir im Bilde erblicken. Keiner ist so, aber alle haben die innere Möglichkeit im Glauben vor sich, auch so zu werden, nur nicht in der Zeit, sondern nach ihr. So wird der Mensch in der Zeit der Ewigkeit gewiß, und ergreift das Unendliche in der sichtbaren Gestalt. Diese innere Einheit der symbolischen Malerei schließt

aber die Verschiedenheit der von der Gegenständlichkeit bedingten Form nicht aus.

Während das Bild eines oder mehrerer in Heiligkeit verklärter Menschen ohne gegenwärtiges Interesse hingestellt, nur in seiner unsterblichen Ruhe zum Aufblicke in ein höheres Leben dient, wird die symbolische Begebenheit, z. B. die Darstellung, wie sie das campo santo zu Pisa, oder die Bilder des letzten Gerichtes ergreifen, einen großen Aufwand von bewegten Gestalten erfordern, für deren gegenseitiges Verhältniß aber wieder kein anderes Gesetz besteht, als die im Glauben gefundene Bedeutung eines solchen Ereignisses. Von einer andern als irdischen Angelegenheit in Bewegung gesetzt, sind diese Gestalten der Ausdruck der gesammten Zeitlichkeit in ihrer Beziehung zur Ewigkeit. Nicht ein historisch menschlich bedeutendes, an irgend einen persönlichen Mittelgrund sich anknüpfendes Ereigniß ist der Gegenstand der Darstellung, sondern die Einheit liegt außer aller menschlichen persönlichen Kraft und Bedeutung, liegt über der Zeit, umschließt nicht den Menschen in seiner Subjektivität, sondern die Menschheit stellt die Geschichte des Menschen und der Menschen in jener Allheit des innern Glaubensgrundes dar, in welcher blos die allgemeine Möglichkeit, aber keine einzelne Wirklichkeit gegeben ist.

Zwischen jener einfachen Ruhe des persönlichen Einheitspunktes, und der symbolischen Allgemeinheit der vor- und übergeschichtlichen Begebenheit steht dann die Einheit beider Beziehungen in jenen vergangenen Lebenskreisen, die ein göttliches Leben auf Erde, das schon in der Zeit alle Zeit und alles Irdische verklärt, das jedem einzelnen Worte und Werke die Bedeutung einer ewigen Wahrheit verleiht, die in menschlicher Gestalt und Natur ein übernatürliches Leben lebt, darstellen. Ist das eine Feld der Symbolik mehr episch, das andere mehr dramatisch, so ist diese dritte Reihe symbolischer Darstellung eigentlich lyrischer Natur. Nur die Empfindung, der Glaube, verklärt in subjektiver Liebe, faßt jene objektive Tiefe der Offenbarung. Mit göttlicher Würde und unendlicher Liebe steht das Jesuskind bei seiner Mutter. Ein unendlich zartes, tief natürliches und erhaben göttliches Geheimniß

der Liebe offenbart sich in diesen Darstellungen. Sie sind der höchste Punkt symbolischer Malerei, der Schlußstein raphaelischer Gemüthstiefe. Die Empfindung, obwohl menschlich vergänglich, tritt uns hier als gegenseitige unendliche und ewige Liebesgluth entgegen. Von dieser religiösen Lyrik ergriffen hat die Malerei, insbesonders in den Darstellungen der Marienbilder sehr häufig einen Liebesblick himmlischer Verklärung auf die Erde herab sich senken lassen. Das Leben der Heiligen, das in ewigem, seligem Frieden verfließt, steht mit dem kämpfenden Leben der Gläubigen in einer innigen Verbindung der Liebe und des Mitgefühls. Diese zur Erde gewandten Blicke jenes himmlischen Reiches sind der tiefinnerste Ausdruck ihrer Seligkeit und ihrer im Leben errungenen Siegesfreude, die Mitleiden und Liebe fühlt mit dem kämpfenden Geschlecht, und darin die eigene Liebe wieder findet, daß sie die Sehnsucht der Menschen mitempfindet, und in ihrer ungeläuterten menschlichen Schwäche empfängt, um sie gereinigter vor den Thron des Höchsten zu legen. Dieß ist der Glaube der Kirche in seiner natürlich menschlichen und erhabenen Bedeutung, ist die gefühlvollste, tiefempfundenste Lehre von der Einheit irdischen Lebens mit der Siegesfreude der verklärten Geister der Erde. In dieser schönen, wundersamen Tiefe der Empfindung hat der letzte Schwung der symbolischen Anschauung der Malerei ihren Gegenstand aufgefaßt, und ihn zu einer rührenden und ergreifenden Innigkeit und Tiefe der Auffassung geführt. Nur ein mißleitetes Gemüth und ein leeres, ausgebranntes Herz kann dieser lieblichsten aller Erscheinungen im Gebiete der Kunst sich abhold erweisen, und plastische Formenschönheit fordern, wo die innerste Schönheit und Fülle des Gemüthes auftaucht.

cc. Die Historienmalerei.

§. 275. Die Einheit der darstellbaren Handlung.

An die Darstellung der mit dem menschlichen Leben durch die Tiefe des Gefühls lyrisch verbundenen Einheit der Offenbarung göttlicher Liebe schließt sich die eigentliche Historienmalerei, die aus der wirklichen Einheit der in der symbolischen und Genremalerei

gegebenen Elemente der zeitlich bedeutsamen Begebenheit besteht, auf einfache Weise an. Was dort nur lyrisch angedeutet ist, das muß in der Historienmalerei dramatisch behandelt werden. Nicht Zukunft oder Vergangenheit, sondern der unmittelbar vergegenwärtigte Moment der Begebenheit ist Gegenstand der Historienmalerei. Damit aber die Kunst das historische Element in dieser Bedeutung ergreifen kann, muß dem Menschen zuerst die geistig historische Bedeutung der rein menschlichen Handlung klar geworden seyn. Erst muß der Geist von seiner eigenen Unsterblichkeit und dem zeitlichen Ausdruck derselben durch die moralische wissen, ehe er die Tiefe und die ins Unendliche sich verlierende Macht derselben zum Gegenstand seiner künstlerischen Auffassung macht. Die kleinste Handlung der menschlichen Freiheit hat als freie Handlung den Keim einer Unendlichkeit in sich. Eine unabsehbare Reihe von nicht zu berechnenden Folgen schließt sich möglicher Weise an jede freie That des Menschen an. Die Geister des Lebens schlummern unter dünner Decke; jede Aeußerung freier Kraft macht sie erwachen. Nescit vox missa reverti. Noch weniger kann eine freie Handlung in ihrer natürlichen Wirkung zurückgenommen werden. Nur in der Hand einer ewigen Vorsehung gewinnt sie einen allgemeinen göttlichen Grund, in welchem der dem Moment überlassene Mensch die ewige Wirkung seiner Freiheit zu einer höhern Einheit ausgeglichen finden kann. Jede freie Handlung wächst aus einem natürlichen, endlichen, und aus einem freien und unaustilgbaren Grunde heraus, und ist nach einer Seite hin auch ewig und unaustilgbar. Nur ein Gott kann die Last einer einzigen Schuld der Freiheit tragen. Die kleinste That würde in allen ihren Folgen auf die Schultern des Menschen gelegt, der sie begangen, mit ihrem Gewichte ihn zermalmen. Jede That von einem freien Willen gewirkt in der Zeit hat eine ewige Bedeutung, weil der mitwirkende Geist in seinem Grunde selbst unvertilgbar ist. So trägt sich die Geschichte, aus einem unendlichen Grunde heraus, in die Natur und in die Veränderlichkeit des immer wiederkehrenden Wechsels der Zeiten ein.

§. 276. Die Gegensätze der historisch einfachen Handlung.

In dem Sinne einer ins Unendliche eindringenden Geistesmacht muß die Geschichte erkannt und gewürdigt werden, wenn das Zeitliche und Ewige in gleichmäßiger Ausgleichung die historische Begebenheit erzeugen sollen. In dieser Bestimmung ist der Augenblick, in dem Zeit und Ewigkeit zündend in einandergreifen, der Brennpunkt der menschlichen That, und diesen muß die Kunst ergreifen, wenn sie wahrhaft historisch erscheinen will. Damit ist eine zeitliche Grenze der Sichtbarkeit, ein persönlicher Mittelpunkt, aber auch die Allheit der Beziehungen bedingt, die im Momente zusammentreffen müssen, wenn daraus die persönliche Handlung als historisch bedeutsame Begebenheit erscheinen soll. Jede Handlung erscheint als für sich bestehende moralische Einheit, und ihr Träger ist die bestimmt ausgesprochene historische Person. Um diesen Mittelpunkt schaart sich nothwendig die Allheit des zusammenwirkenden Lebens. Wie nun das Volksleben die Zukunft, die symbolische Malerei die verklärte Vergangenheit des Lebens darstellt, und beide in der Gegenwart sich durchkreuzen, so muß das eigentliche Historienbild auch beide Beziehungen umfassen, und sie zu einer menschlich freien Einheit verbinden. Wie aber jede menschliche Handlung aus der Einwirkung von höheren Stimmen des Glaubens und der Begeisterung, und niederen Naturkräften und äußerer Veranlassung sich zusammenfügt, so darf auch das symbolische Leben in Erscheinung von göttlichen und überirdischen Personen ins irdische Leben eingreifen. Solche symbolische Gestalten können aber dann nicht mehr in blos unbeweglicher Ruhe, sondern müssen in bewegter Mitwirkung erscheinen. Deßgleichen muß die Basis des Volkslebens in allgemeinen, aber nicht theilnahmslosen Gruppen der bestehenden Mitte der Handlung sich beifügen.

§. 277. Die wesentliche Form eines Historienbildes.

Zwischen beiden Elementen der Vergangenheit und Zukunft bewegt sich die historische Handlung in mannigfacher Ausgleichung beider Gegensätze. Niemals aber dürfen diese Elemente der wirklichen Einheit des gegenwärtigen Ereignisses gänzlich fehlen, aber

ebensowenig dürfen sie in einseitiger Uebermacht oder in geschiedener, von der Handlung ganz getrennter Haltung erscheinen. Beide Elemente müssen sich vielmehr als im Momente unmittelbar eins geworden darstellen, die nicht mehr für sich, sondern blos mehr im Augenblicke der Handlung als bestimmt seiend gedacht werden können. So lange nun das menschliche Leben selbst bald zu sehr in einer blos symbolischen Bedeutung ergriffen, und der Natur, auf der es als in seinem nothwendigen Grunde ruhen muß, entzogen wird, bald wieder als ein blos Natürliches in seiner leeren Aeußerlichkeit aufgefaßt wird, kann kein eigentliches Verständniß der Geschichte bestehen. Die mannigfaltigen Versuche einer historischen Auffassung der Weltbegebenheiten haben bald des Glaubens vergessen, und die Freiheit zur Seite geschoben und sich dadurch des innern und ewigen Zieles aller zeitlichen Entwicklung entkleidet, oder sie haben an dem stabilen Elemente der Offenbarung festgehalten, und dadurch die bestimmte Bedeutung der Handlung für die Gegenwart übersehen. Jede Zeit aber, wenn sie auch nur in einem ewigen Grunde erklärt werden kann, darf doch nicht ihren Charakter der Zeitlichkeit dem ewigen Leben gegenüber verlieren. Dem sterblichen Menschen ist der Augenblick allein seine Ewigkeit, durch ihn muß er jener Zeit, die keine Vergangenheit und Zukunft mehr kennt, sondern bloße Gegenwart, also überzeitliche Zeit ist, gewiß werden. Das Prinzip der Persönlichkeit in seinem doppelten Grunde aufgefaßt ist nicht blos der Wissenschaft, sondern auch der Kunst erst allmählig erkennbar geworden. Mit ihm ist der Fortschritt für alle zeitlich-menschliche Entwicklung zu einer in sich geschlossenen Einheit gekommen, und die Zeit hat ihr Maaß erfüllt, sobald dieser höchste Einheitspunkt der Verbindung von Zeit und Ewigkeit errungen ist.

γγ. Die Uebergangsstufen der Historienmalerei zu den beiden andern Gebieten des persönlichen Lebens.

§. 278. Das Portrait.

Der Mensch ergreift auf subjektivem Wege die Geschichte, während er auf objektivem Wege von ihr ergriffen und mit fort-

gerissen wird. In dieser subjektiven Auffassung, die nicht persönliches Bewußtseyn ist, sondern erst dazu kommen soll, reißt sich der Mensch in doppelter Beziehung von dem symbolischen und natürlichen Leben los; diese zweifache Losreißung ist noch nicht Geschichte, sondern einestheils an die Stelle der objektiven Symbolik getretene fabelhafte, subjektiv vorhistorische und mythische Auffassung des Lebens, anderntheils an die Stelle der Zuständlichkeit der menschlichen Natur getretene Individualisirung der Menschheit. Die letztere wird in ihrer möglichen Gestaltungsfähigkeit das Portrait, die erstere die allegorische Malerei erzeugen. Wird die Zuständlichkeit der Menschen persönlich aufgefaßt, so tritt jeder Mensch in den allgemeinen Begriff der Menschheit ein. Der Einzelne ist die Menschheit der subjektiven Möglichkeit nach, als ein Mittelglied, das die Vergangenheit in sich aufnehmen kann nach ihrem zeitgemäßen Verständniß, und von ihr in seinem ganzen Habitus bestimmt wird in der Gegenwart, und in dieser auch wieder ein lebenskräftiges Element der Zukunft in sich trägt. Dieses wird nun freilich erst dann der Fall seyn, wenn beide Beziehungen in der Individualität sich wirklich spiegeln. Portraitmalerei ist daher erst in dem Falle wirklicher Kunst, als sie in der dargestellten Individualität zugleich die Einheit der Nationalität der Zeit und der im Subjekte vergegenwärtigten Bildungsgeschichte der Menschheit repräsentirt. Auch im Portrait muß die Kunst ihre Glieder entwickeln können. Ein Allgemeines und Besonderes, die in einer bedeutsamen, viele Beziehungen in sich schließenden Gestalt sich verbinden, gehören wesentlich zur geistigen und künstlerischen Bedeutung des Portraits. Hinter jeder Besonderheit schlummert die Fähigkeit des Geistes die Zeit zu verstehen und individuell zu beherrschen. In dieser wohnt der innere Grund des ewigen Lebens, der in dem Einzelnen so gut, als in der Gesammtheit sich offenbaren muß. Diesen durch die Aeußerlichkeit verhüllten Ausdruck zu finden bleibt die Aufgabe der Kunst. Ein Individuum, in dem eine solche Charakteristik der Gegenwart, wie sie der Vergangenheit sich entreißt, und selbst in ihrer Aeußerlichkeit eine bestimmte Geschichte voraussetzt, nicht möglich ist, kann auch

kein Gegenstand für die Malerei seyn. Auch das Portrait muß historische Bedeutung haben, und ist die dargestellte Person wirklich in die Bedeutsamkeit der Weltgeschichte faktisch eingetreten, so muß uns diese ihre Bedeutung, von der Kunst festgehalten, aus dem Bilde entgegentreten.

§. 279. Die Allegorie.

Wie der Mensch die Geschichte nicht fassen kann, außer im subjektiven Boden wurzelnd; so kann er sie auch nicht ohne allgemein menschliche und naturbeschränkte Bedeutung ergreifen. Entsteht aus der ersten Auffassung die Portaitmalerei, so erhebt sich aus der zweiten die allegorische Malerei. Jede Handlung erfordert einen allgemeinen Typus, begründet von der Naturanlage des Menschen. Diesen Typus, aus der Subjektivität der äußern Begrenztheit des Menschen entlehnt, sucht die Mythe aus der menschlichen Natur herauszufühlen. In dieser Bemühung sind die mannigfaltigen vorgeschichtlichen Auffassungen der Mythen entstanden, aus denen man sich die wirkliche Geschichte, die doch nicht ohne vorgeschichtlichen Anfang gedacht werden konnte, erklären wollte. Will nun die Malerei von dieser mythischen Auffassung der Natur des Menschen vor der Geschichte Gebrauch machen; so kann sie dieselbe nur auf die Geschichte anwenden, und in dem allgemeinen Typus das Vorbild der wirklichen Geschichte erblicken. Diese Einführung des Mythus in die Geschichte kann aber wieder nur da stattfinden, wo das historische Ereigniß noch gar nicht als Ereigniß, sondern nur als mögliche Begebenheit ergriffen werden kann. Die Malerei kann die wirklichen oder muthmaßlichen Eigenschaften einer auf die Höhe der Zeit gestellten Person auffassen, und sie als Grundlage der die Menschheit ergreifenden Thaten darstellen. Jede einzelne Begebenheit, die in ihrer persönlich-geistigen Wirklichkeit nicht begriffen wird, kann aus dem Zusammenhange der Begebenheiten herausgenommen, und für sich als allgemeiner Beweis menschlicher Handlungsweise hingestellt werden. Während das Volksleben die menschliche Kraft ohne den zur Handlung nothwendigen äußern Grund ergreift, muß die

allegorische Malerei gerade dieses Grundes sich bemächtigen können, und nicht über das wirkliche Leben und seine Unbedeutendheit spotten, sondern dessen Bedeutendheit für den bestimmten Moment durch seine allgemeine Beziehungsfähigkeit zur menschlichen Natur hervorheben. Diese Auffassung sieht in dem Einzelnen nicht die Einheit und Kraft, sondern nur ein Bild und Gleichniß des Ganzen, und in dem Ganzen das Gleichniß des Einzelnen, und trägt darum den Namen der allegorischen Malerei. Die Allegorie ist keine Geschichte und keine Empfindung, ist weder lyrisch, noch episch, noch dramatisch, ist ein Spiel der Phantasie, das Entferntes mit einander verbindet, die bloße Phantasie durch die Aehnlichkeit mit der wirklichen Begebenheit realisirt, und die noch unbedeutende Wirklichkeit durch den möglichen Zusammenhang, nicht mit der Geschichte, sondern mit der Vorgeschichte idealisirt. Sie steht daher, wie die Portraitmalerei, auf einer niederern Stufe der Kunst, und ist nur als Uebergang von der Symbolik zu der Geschichte für die Kunst von Bedeutung, aber mit der Portraitmalerei zugleich der Gefahr des Mißbrauches und des Verlustes des innern Gehaltes am meisten ausgesetzt, und wird daher auch blos in Uebergangszeiten gefunden. —

3. Die Geschichte der Malerei.

A. Allgemein historische Bestimmungen.

§. 278. Wissenschaftlicher Zustand der Geschichte der Malerei überhaupt.

Wenn durch die möglichen Grenzen der Malerei in ihrer Beziehung zum geistig-historischen Mittelpunkt die verschiedenen Gebiete derselben sich ausscheiden, so ist mit dieser Ausscheidung der blos objektive Standpunkt einer Uebersicht über die nothwendige Entwicklung der Malerei eben so gewonnen, wie in der subjektiven Andeutung ihres geistigen Einheitspunktes und der daraus hervorgehenden wesentlichen Eigenschaften der Werke der Malerei die mögliche Entwicklung bestimmt war. Es wird nun über beiden Beziehungen der Möglichkeit und Nothwendigkeit der Entwicklung der in der Malerei liegenden Elemente der Kunst noch

eine dritte, aus beiden sich bildende Entwicklung stehen, die historische nämlich. Ohne jene beiden Voraussetzungen bleibt das Gebiet der Geschichte der Malerei ein wirrer Knäuel, der eine Menge Namen und Schulen darbietet, welche gerade durch ihre Zahl die Uebersicht nur noch mehr erschweren. Hat nun die Geschichte im Einzelnen viele kritische Untersuchungen unternommen, so enthält sie doch meistens eine blos chronologische, oder eine von sehr untergeordneten und unrichtigen Standpunkten aufgefaßte Zusammenstellung der verschiedenen Leistungen dieser Kunst; so daß es um so schwieriger wird, über dieses große Gebiet eine auch im Einzelnen sichere historische Bestimmung des innern Werthes und der für die Kunst wahrhaft bedeutenden Entwicklungsstufen geben, da nur selten ein von seiner äußern Stellung Begünstigter zu der belehrendsten Quelle, über die Entwicklungsstufen der Malerei sich durch Augenschein zu unterrichten gelangen kann. Die Werke der Maler sind entweder weit umher zerstreut worden, oder an ihrer Stelle unbeweglich, verhältnißmäßig nur Wenigen in so großer Menge sichtbar, daß man darüber ein bestimmtes und genaues Urtheil auf befriedigende Weise zu geben sich getrauen dürfte. Daher mag es wohl kommen, daß eine Sichtung und nach innern Gesetzen der Kunst versuchte Ordnung des Feldes der Geschichte der Malerei, wenn wir Kuglers Geschichte der Malerei, und einige wenige, mehr kritische und rhapsodische als eigentlich historische Untersuchungen, wie etwa die vom Rumohr, ausnehmen, soviel wie gar nicht unternommen worden ist. Wenn man daher sieht, was die Historiker im Einzelnen durcheinander gewürfelt haben, durch die ohne ästhetisch zureichenden Grund unternommenen Sammlungen von einzelnen Thatsachen; so muß man es wohl auch ihrem Fleiße wieder überlassen, das so durchwühlte Gebiet auch wieder zu ordnen, wenn ein ästhetischer Standpunkt für diese Untersuchungen von Seite der Philosophie ihnen dargeboten wird. Auf die allgemeinen subjektiven und objektiven Bestimmungen hin kann nun über das Gebiet der Geschichte der Malerei im Allgemeinen eine Uebersicht gegeben werden, weil eine solche nothwendig nach der allgemeinen Stufenfolge der Kunstentwicklung über-

haupt, wie aus den besondern Voraussetzungen der Malerei in gleich nothwendiger Weise sich entwickeln muß.

§. 281. Die vorchristlichen Anfänge der Malerei.

Wenn im Allgemeinen von der Malerei gesagt werden mußte, daß sie dem Gebiete der romantischen Kunstentwicklung angehören müsse, weil nicht die Leiblichkeit in ihrer äußern Vollendung, sondern die durch den Leib durchscheinende Tiefe der Empfindung ihren vorherrschenden Charakter bezeichnet; so ist die vorchristliche Zeit ohnehin von der Geschichte der Malerei im engern Sinne ausgeschlossen. Nur die dem unpersönlichen Ausdruck in der Malerei angehörigen Gebiete des Naturlebens können in der vorchristlichen Zeit zu einer gewissen Höhe der Entwicklung gebracht worden seyn. Der Geist aber, der erst in der tiefen Erkenntniß der Freiheit und Persönlichkeit und des freien Verhältnißes zu einem persönlich göttlichen Wesen zur Selbstständigkeit des Bewußtseyns kommen konnte, war in seiner eigenen Bedeutung von jener Kunstentwicklung nothwendig ausgeschlossen. Wenn daher die Anpreisung griechischer Malerei es bis ans Fabelhafte getrieben hat, und der historischen Genauigkeit der aus diesem Alterthume überlieferten Beschreibungen kein allzubuchstäblicher Glaube geschenkt werden darf; so bleibt doch das gewiß, daß in allen diesen Darstellungen die Naturwahrheit, die das Auge überraschte, die höchste Aufgabe der Kunst geblieben war. Eine gewisse innere Nöthigung zu Natur- und Thierbildern, oder wo die menschliche Gestalt mit in den Umkreis des Gemäldes tritt, eine blos dekorative Haltung der Kunst, die nach der plastischen Ruhe der Gestalten und leiblich schönen Formen, wie sie der Plastik angehören, rang, ist in allen diesen Traditionen nicht zu verkennen. Ja es wird uns sogar mit Bestimmtheit versichert, daß die größten Künstler den Ausdruck des Schmerzes und der Tiefe der Empfindung, die freilich blos Leidenschaft geworden wäre, absichtlich zu verhüllen und zu vermeiden suchten. Eine mehr allgemeine, aber eben darum pantheistisch unfreie Auffassung der Natur bot der Orient dar. Wie er überhaupt der Naturanschauung im Großen huldigte, so

mochte zunächst die Landschaft, wie man aus wenigen Resten, wie sie etwa noch China darbietet, urtheilen kann, dasjenige Gebiet der Malerei seyn, in dem die orientalische Kunst sich entfaltete. Die eine von beiden Richtungen foderte die plastische Genauigkeit und Reinheit der Umrisse, während sie sich nie bis zur eigentlichen geistigen Fülle des Ausdruckes erheben konnte, die andere bewegte sich in der Ueberschwenglichkeit der Naturanschauung, in der Glut der Farben, im Reichthum der malerischen Beschreibung, die selbst in die Poesie mit eintrat, ohne die Reinheit der Form und die geistige Einheit zu erreichen. Die muhamedanische Weltanschauung verbot es sogar, irgend eines Menschen Bild in Farben auszudrücken, da der Künstler der täuschenden Menschengestalt doch keine lebende Seele geben könne.

§. 282. Christliche Idee der Malerei.

In der zweifachen Verlassenheit des griechischen und orientalischen Versuches, die Erscheinung des Lebens in der Sichtbarkeit der Farbe zu fassen, war nur eine objektive Möglichkeit zur Kunst der Malerei gesetzt, aber zugleich eine subjektive Unmöglichkeit zum Vorschein gekommen, die, alle Erscheinung zu einer höhern Wirklichkeit erhebende Idee zu ergreifen. Als daher das Christenthum mit seiner allbelebenden Glaubenswahrheit in seiner tiefsten Idealität und Substantialität die Gemüther zu erleuchten begann, da war die Kunst noch sehr in einer äußern Ohnmacht, und die Kirche selbst zu sehr auf den innern Besitz des von außen verfolgten Glaubens angewiesen, als daß die Lehren des Christenthums in ihrer geistigen Erhabenheit hätten Gegenstand der Malerei, oder diese selbst eine Dienerin des heiligen Glaubens hätte werden können. Allein es lag nicht im Wesen einer Religion, die eine Erlösung der Menschheit durch die Menschwerdung des Sohnes Gottes verkündete, irgend ein Feld menschlicher Kraft unangebaut zu lassen. Vielmehr sollte von Einem Geiste durchdrungen alles in demselben Geiste erneuert werden. Ein Geistesfrühling begann sich auf Erde zu regen; allerorts sproßten die Pflanzen der erneuerten Schöpfung im Geiste. So mußte es denn auch die Ma-

lerei, deren Kraft in Darstellung der von innen heraus sich erneuernden Leiblichkeit bestand, mit unmerklichem Zuge ergreifen, und die Farbe mußte Sprache gewinnen, den in der Kirche lebenden göttlichen Geist zu verherrlichen. Diese neuangeregte Lust an der irdischen Farbenherrlichkeit war dadurch gleichfalls eine geheiligte, weil sie, durch ihre innere Bedeutung zum Dienste des Geistes geweiht, die Erde und ihre Kraft mit höherem Lichte durchdrang, und in diesem klarifizirte. Eine solche Entwicklung mußte aber die irdischen Zustände ergreifen, wie sie dieselben vorfand, um sie allmählig aus sich heraus zu vergeistigen.

B. Die besondern Entwicklungsstufen der christlichen Malerei.

a. Der symbolische Anfang der historisch christlichen Entwicklung der Malerei.

§. 283. Der byzantinische Styl.

In den ersten Versuchen der Einführung der Malerei in das Gebiet des christlichen Geisteslebens wagte die Kunst es nur, in allgemeinen Symbolen zu reden. Bald aber fand man, daß diese Symbole, zusammenhängend mit dem Leben des Heilandes, in diesem eine bestimmte persönliche Gestalt gewinnen mochten, und so bildete man nun in gewaltigen Umrissen, um dadurch die Erhabenheit und übermenschliche Natur des darzustellenden Geheimnisses auszudrücken, die Gestalt des Erlösers und der Apostel und Propheten. Was zuerst die Ausdehnung bewirken sollte, das ersetzte dann der Glanz, mit dem man diese Gestalten umgab. So entstand eine bedeutsame Reihe von Darstellungen, denen es aber theils an Freiheit der Gestalt, theils an Gewandtheit und Kraft des Ausdruckes fehlte. Es waren noch keine Bilder, die durch ihre innere Schönheit und Würde entzückten, und das Gemüth erhoben, sondern Darstellungen, an deren höhere Bedeutung man glauben, und für deren äußere Unbehilflichkeit der Glanz des jugendlichen Glaubens Ersatz bieten mußte. Diese Art der Maler
in Form und Ausdruck noch gezwungen und unwahr, dag
nicht ohne äußern Glanz und Strenge des Umrisses, trug

Spuren der beiden ältern Richtungen der Kunst, die dem Orient und Occident in ihrer verschiedenen Ausbildung angehört hatten, mit dem deutlichen Gepräge eines neuen Prinzipes, welches aber faktisch festzuhalten die Kindheit der Kunst noch zu ohnmächtig war, an sich. Das rein symbolische Element ließ keine Freiheit der natürlichen Entwicklung der Kunst aufkommen. Alle technische Gewandtheit änderte nichts an dem Kunstwerth der Bilder. Die Kunst ist selbst symbolisch, und muß daher erlahmen, sobald sie ihren Gegenstand abermals symbolisch nehmen soll. Die Gestalt selbst mußte verinnerlicht werden können, und in dieser Verinnerlichung schon der Ausdruck des darzustellenden geistigen Lebens seyn, wenn die Kunst auch in ihrer Erscheinung etwas bedeuten sollte. Für den Anfang aber war mit dieser Symbolik ein tieferer Inhalt gewonnen, und es konnte nicht fehlen, daß der die Kunst belebende Geist jene angeerbten Fesseln bald zerbrechen, und sich den entsprechenden Leib gestalten würde. Diese erste Ausbildung oder eigentlich diese Aufnahme der Malerkunst in den Bereich des christlichen Lebens erforderte auch ein neues nationales Element, wodurch der Kern einer natürlichen Kraft, der rohe Zweig eines frischen Nationallebens auf den Stamm des Christenthums gepflanzt, der natürlichen Entwicklung neuen Grund der Umbildung darbieten konnte. Das innere Leben war ein ausgelebtes und hohles. Es zerfiel in sich selbst. Die Uebertragung des Kaiserthrones nach Byzanz war für die Entwicklung der Menschheit dadurch bedeutend, daß nun die orientalischen Kräfte sich mit den occidentalischen vermischten, aber für das Römerreich war die Zerstörung dadurch nur um so mehr beschleunigt worden. In jener Vereinigung abend- und morgenländischer Bildung in Byzanz entstand nun auch der Anfang der christlichen Malerei, und es läßt sich daher diese erste Stufe der christlichen Kunst in der Malerei mit dem Namen des byzantinischen Styles bezeichnen.

b. Die aus der byzantinisch symbolischen Malerei hervorgehenden Gegensätze der historischen Entwicklung.

α. Historischer Theilungsgrund der aus dem byzantinischen Style hervorgehenden Gegensätze der Entwicklung der Malerei.

§. 284. Nationale Gegensätze.

Das byzantinische Reich zehrte eine Zeit lang an der Erbschaft der römischen Macht, und zerfiel eben darum, weil es keine eigene produktive Kraft in sich trug. Die christliche Kunst war aber so wenig als das christliche Leben an jenes veraltete, nur mehr eines formalen Bestandes fähige Regiment gebunden, sondern hatte nur dort ihre umzugestaltenden Formen aufgenommen, um sie mit einem neuen Geiste zu durchdringen, und diese, so umgeformten, einem neuen Geschlechte zur Vollendung zu übertragen. Diese Uebertragung nun, wie sie in ihrem Ursprunge aus zwei verschiedenen Richtungen sich gebildet hatte, erzeugte aus jener ersten symbolischen Einheit alsbald wieder einen doppelten Gang der Entwicklung, der in den Elementen der Kunst eben so, wie in den volksthümlichen Elementen der Zeit begründet war. Von Rom, dem Mittelpunkte der neuen christlichen Lebensentfaltung aus, doch nicht ohne Einfluß des orientalischen Ursprunges, trug sich das neue christliche Prinzip in die germanischen Länderstrecken ein, und fast gleichzeitig mit Rom waren die römischen Besitzungen in Deutschland von dem neuen Glauben durchdrungen worden, und fanden in eben diesem Glauben eine Kraft, die in diesen Regionen ein neues Streben entzündete. Dagegen drangen die nordischen und theilweise auch die östlichen Völker nach Italien ein, und gewannen dort eine allmählige Umbildung. So entstand, indem einerseits die römische Bildung mit einem germanischen, die germanische Volkskraft mit einem römischen Elemente tingirt wurde, eine *germanische* und eine *romanische* Entwickl [illegible] unst, die in das Erbe der alten Bildung eingesetzt, [illegible] men umgestaltete, und diese Umgestaltung zum [illegible] zweifacher Weise verfolgte. Die [illegible]

sich nun allerdings an jene byzantinische Kunst an, die nach Deutschland und nach Italien fast gleichzeitig einwanderte, aber in beiden Regionen mußte, durch den Charakter der sie ergreifenden Nationalität bedingt, die Ausbildung derselben eine andere werden, und so wird die Geschichte der Malerei nach der byzantinischen Kunst sogleich in zwei verschiedene Richtungen sich theilen, die wir mit dem Namen der italienischen und der deutschen Kunst um so bestimmter bezeichnen können, als gerade diese beiden Elemente des romanischen und germanischen Volkslebens die entscheidenden Gegensätze in dieser Kunstentwicklung bilden.

β. Die einzelnen wesentlichen Gegensätze dieser Entwicklung.

αα. Der italienische Styl.

aa. Erste Epoche der Entwicklung der italienischen Malerei.

§. 285. Erste Entwicklungsstufe dieser Epoche mit Cimabue.

Die einfachste Entwicklung hat die aus der byzantinischen Symbolik sich lostrennende christliche Kunst der Malerei in Italien durchlaufen. Dort hatte sich aus den Resten der antiken Kunst ein bestimmter Formensinn entwickelt, der nun in die neue Kunstrichtung eingreifend zwar eine höhere als blos plastische Schönheit des Bildes foderte, aber doch immer in äußerer Vollendung seine vorzüglichste Aufgabe fand. Die byzantinischen Meister hatten sich auch in Italien angesiedelt, und verbreiteten dort ihre traditionellen Formen und Fertigkeiten, ohne jedoch der Kunst dadurch einen höhern und selbstständigern Schwung zu verleihen. Die erste geniale Umbildung dieser byzantinischen Manier erhielt die Kunst in entscheidender Weise durch Cimabue, und von ihm wird daher auch in der Regel die neuere Geschichte der Malerei datirt. Er wagte es zuerst, in die herkömmlichen Gestalten den subjektiven Ausdruck der eigenen Empfindung und Erfindung hineinzulegen. Die starren Züge, diese gleichmäßigen, wie steife Holzfiguren unbeweglichen und meistens geistlosen, oft sogar unförmlichen Glieder wurden naturgetreuer, und erhielten so ein selbstständiges, freieres, subjektiveres Leben. Der

Glaube fand sein Eigenthum nicht blos als ein gegebenes, das er unantastbar nicht auch subjektiv lieben und verherrlichen durfte, er fand vielmehr gerade darin seine Bedeutung, daß er das Geschenkte mit Vertrauen aufnahm, und subjektiv davon so viel aussprach, als er eben fassen konnte, ohne doch an dem objektiven Inhalt dadurch irgend wie etwas ablassen zu wollen. Dadurch war das Symbol Lebenskraft geworden, objektiv vollendet und subjektiv vollendend. Noch aber war von dieser Glaubensfreude die natürliche Kraft zu wenig umgestaltet, als daß diese tiefste Einheit der Erlösungsmacht und des heiligenden Geistes hätte in ihrer persönlichen Liebesfreude gefaßt werden können. Nur leise schimmert in Cimabue das subjektive Gefühl durch das Symbol hindurch. Die alte Starrheit der Formen ist noch keineswegs gebrochen. Aber schon in seinen ersten Nachfolgern ist diese belebende neue Kraft in doppelter Weise sichtbar geworden.

§. 286. Zweite Stufe dieser Epoche mit Giotto und Fra Angeliko da Fiesole.

Jene Lebenskraft, die das Symbol zu einer lebensvollen Darstellung umgewandelt hatte, und das Wort, das da Fleich geworden war, um die Menschen zu erlösen, auch als ein lebensvolles, historisch-bedeutendes Wort erklärte, faßte nun das Symbol als Urgeschichte auf, und malte in großen Compositionen mit mystischer, aber doch schon mehr als symbolischer Bedeutung die Lebensgeschichte Jesu, der Heiligen, und selbst die von Christus gelehrte Lebensgeschichte der Menschheit. So entstanden die Gemälde zu Assisi von dem großen Schüler des Cimabue, von Giotto, die das Leben des heiligen Franziskus und mystisch-symbolische Darstellungen, wie Beichte, Priesterweihe und Aehnliches in allgemeinen großen Zügen bedeutsam darstellen. In gleichem Geiste, aber mit größerm Reichthum der Gestalten mit allgemeinerer Bedeutsamkeit für das Leben sind die großen Compositionen des Campo Santo zu Pisa von Meister Andrea Cione genannt Orgagna. Zur Zeit als Dante sein großes, symbolischmystisches Gedicht des dreifachen Lebens der Ewigkeit, gemessen

an dem Maßstab der christlichen Offenbarung, und wiederhallend im Herzen der Menschheit, sang, und bei gleicher Durchdrungenheit von der Macht des Glaubens im Einzelnen mit der subjektiven Anschauung keineswegs zurecht kommen konnte, waren auch diese mystisch-bedeutsamen Bilder entstanden. Diesem objektiven Mystizismus des christlichen Gemüthes stand zugleich ein anderer subjektiver gegenüber, der als Mystik der Liebe nicht jene Größe und Erhabenheit der glaubensmächtigen objektiven Wahrheit erringen konnte, der aber dafür in unnennbarer und unbeschreiblicher Andacht und Rührung einer weiblich-bräutlichen Hingebung des Seelenlebens huldigte, die bei aller Mangelhaftigkeit der menschlichen Kraft doch in Allem, was sie vermochte, nur göttliche Eingebung fand. In dieser andächtig-frommen, gemüthreichen aber lebensarmen und für die äußere Geschichte völlig that- und taktlosen, in süßer Gemüthsruhe schwärmenden und in ihrer Unschuld liebenswürdigen Kindlichkeit der Darstellung hat sich die ältere Sieneserschule entwickelt, als deren Höhepunkt der kindlichfrömmste aller Maler, der andächtige Fra Giovanni da Fiesole, um seines aller Welt gänzlich entfremdeten Gemüthes willen der englische, Fra Angelico, genannt, bezeichnet werden muß. Seine Bilder sind voller Unschuld und Kindlichkeit, dabei aber auch für den Kampf des Lebens machtlos, ohne Ausdruck von geistiger Kraft, manchmal daher ohne Erhabenheit, und selbst kindisch; statt fromm-kindlich zu seyn. Die Erhabenheit des Tod und Hölle besiegenden Erlösers blieb über seiner Auffassungsweise. Seine Gestalten sind Kinderfiguren in Männerleibern.

§. 287. Dritte Stufe dieser Epoche, beginnend mit Massaccio.

Die beiden Richtungen, die aus Cimabue sich entwickeln, bilden im Allgemeinen die zweite Stufe der Losreissung der italienischen Kunst von der byzantinischen Manier. Aber noch war keine Bewegung, keine innere Geschlossenheit und selbstständige Kraft in den einzelnen Figuren. Die Periode der Trennung von der alten Manier war daher noch immer nicht ganz vollendet Es mußte noch eine dritte Stufe diese Bewegung ergreifen, um

die erste Entwicklung der italienischen Malerei in ihrer vollständigen Selbstständigkeit zu vollenden. Diese dritte Stufe der ersten Epoche italienischer Malerei wurde errungen durch Massaccio. Er hat der italienischen Malerei ihre bestimmte Richtung gegeben. In ihm tritt mit der Beweglichkeit der Gestalt, mit dem selbstständigen Leben, wodurch die Malerei von der Plastik sich unterscheidet, zugleich auch die echt romanische Begeisterung für die sinnliche Schönheit hervor. Er bildete daher die reine körperliche Form mit großer Vorliebe und bereits mit solcher Meisterschaft, daß seine Gestalten einer spätern Zeit als eigentliches Studium galten, und noch in der höchsten Blüthe der Kunst nachgeahmt wurden. Diese Bewegung, wie sie in Florenz durch Massaccio begonnen worden, trieb nun ihre Wurzeln in der ersten florentinischen Malerschule, und war der Grund zu jenen spätern Kunstwerken, an denen sich der zweite Aufschwung der italienischen Kunst gleichfalls in Florenz anknüpfte. Bedeutende Erscheinungen traten in dieser Richtung durch Filippo Lippo, Ghirlandaio, Granacci, hervor, an die sich eine große Zahl weniger bedeutender Kunstjünger anschloß. Dieser Begeisterung für die menschliche Gestalt, die als Träger göttlicher Liebe und himmlischen Lebens angesehen wurde, und durch das Ebenmaß ihrer Formen die Harmonie des in derselben sich entwickelnden geistigen Lebens aussprechen sollte, lag eine zweifache Bedeutung zu Grunde, die sich schon in dem Ursprung derselben kund gegeben hatte.

An diese florentinische Schule schließen sich daher zwei andere Malerschulen zunächst an, in denen diese doppelte Beziehung hervortritt. Die eine ist die von Squarcione begründete Schule von Padua, die in dem Studium der Antike, in der Regelmäßigkeit der Zeichnung, in dem Adel der ganzen Gestalt den Ausdruck des innern Lebens wiedergeben zu können glaubte. In ihr war die Schönheit zunächst durch die Sichtbarkeit und durch die Regelmäßigkeit und Kraft der Formen begrenzt. Der Stifter dieser Schule Squarcione, war selbst mehr Theoretiker, als auch Künstler; dagegen war Mantegna der Künstler, der dieser

nun auch Bedeutung für die ausübende Kunst zu geben wußte. Bei aller Großartigkeit und Regelmäßigkeit mußte aber dieser Richtung nothwendig auch eine gewisse Kälte und Trockenheit eigen werden, die aus dem vorherrschenden Studium der Antike und aus dem Uebergewicht der Zeichnung hervorging.

In entgegengesetzter Weise bildete die umbrische Schule, und die verwandten Richtungen zu Siena und Bologna das Leben des Gemüthes, die innere Schönheit und Lieblichkeit des weichen Seelenlebens aus. Nicht die Zeichnung, sondern die warme Lebensfrische der Gestalt war ihr Augenmerk. Es war das eigentlich Malerische, was sie in milder Färbung wieder zu geben suchten. Vorzüglich in dieser Rücksicht ist der Lehrmeister des großen Raphael, des Vollenders der italienischen Malerei, Pietro Perugino, in dem jene Weichheit und Milde, jene Wärme der Empfindung am rührendsten und durchgebildetsten sich aussprach. Die Weichheit Fiesole's hatte in ihm auch Adel und lebenskräftige Bedeutung gewonnen. Aber er erreichte nicht immer mit der Darstellung, was er im Gemüthe suchte, und es blieb seinen Bildern noch manches Gezwungene, was sie in der Reihe der ersten Entwicklung der Kunst zurückhält.

bb. Zweite Epoche der Entwicklung der italienischen Malerei.

§. 288. Das Element der Farbe in den Schulen von Venedig und Parma durch Tizian und Corregio.

Einmal war das Siegel des Geistes in der Kunst durch Masaccio und die ihm zunächst folgenden Schulen gelöst. Die Kunst hatte die ihr innewohnende Kraft empfunden. Freudig streute sie nun zahllose Schöpfungen ihres Lebensfrühlings nach allen Seiten hin aus. Immer blieb ihr zwar in Italien die vorherrschende Richtung der sichtbaren leiblichen Schönheit, aber diese war durch die objektiven und subjektiven Elemente der Kunst wieder so modifizirt, daß in den einzelnen Bewegungen das einseitig Höchste geleistet werden durfte, ohne daß die [illegible] dadurch erschöpfte. [illegible] wir den Elementen der Ma[illegible] [illegible]iten Stufe

ihrer Entwicklung, die gerade durch das bestimmte Hervortreten ihrer Gegensätze bedingt ist; so finden wir jedem dieser Elemente wieder eine doppelte Ausbildung entsprechend.

Zuerst ist die in dem Lichte und der Farbe liegende Kraft der Malerei in zwei verschiedenen Richtungen ausgebildet worden. Die eine, die in der Macht des Colorits das einseitig Vollendetste geleistet hat, muß in der venetianischen Schule gesucht werden. Schon in den der Zeichnung nach noch harten Gestalten des Giambellini ist die Vorliebe für den vollen Reichthum der Farbe und des Colorits zu erkennen. Dieselbe Richtung ist durch Giorgione, Sebastiano del Piombo, Jacob Palma und andere, jedoch immer mit einem gewissen Uebergewicht von strenger und harter Zeichnung, wie sie von der Schule Padua's sich nach Venedig verpflanzt hatte, fortgeführt worden, bis sie in Tizian Vercelli von Cadore in Friaul ihre höchste Vollendung erhielt. Das Colorit Tizian's übertrifft an Wahrheit und Glut des überströmenden, durch seine Gestalten wogenden Lebens alle bisherigen Leistungen, und war der Höhepunkt, nach dem alle Künstler nach ihm sich in dieser einen Richtung bilden mochten.

Was die venetianische Schule in Beziehung auf Colorit zu leisten vermochte, das erreichte die Schule von Parma durch den Lichteffekt und die Benützung des Helldunkels. Darin hat Antonio Allegri, von seinem Geburtsort Corregio genannt, den Gipfelpunkt der, wenn auch einseitigen, doch immer in dem Wesen der Malerei begründeten Anwendung des Lichtes auf die Composition, erreicht. Weniger glücklich ist er in der Zeichnung, und auch seine sogenannte Grazie ist eine zu gezierte und verweichlichte, als daß sie die Forderungen der Kunst befriedigen könnte.

§. 289. Das Element der Zeichnung in der lombardischen und florentinischen Schule durch Leonardo da Vinci und Michael Angelo Buonarotti.

In entgegengesetzter Weise hat auch die Zeichnung als wesentliches Element der Malerei ihre vollendete Ausbildung in zwei r Art gleichfalls einzigen Meistern der Kunst errungen. Richtung der Zeichnung, die in edler Einfachheit mit der

nun auch Bedeutung für die ausübende Kunst zu geben wußte. Bei aller Großartigkeit und Regelmäßigkeit mußte aber dieser Richtung nothwendig auch eine gewisse Kälte und Trockenheit eigen werden, die aus dem vorherrschenden Studium der Antike und aus dem Uebergewicht der Zeichnung hervorging.

In entgegengesetzter Weise bildete die umbrische Schule, und die verwandten Richtungen zu Siena und Bologna das Leben des Gemüthes, die innere Schönheit und Lieblichkeit des weichen Seelenlebens aus. Nicht die Zeichnung, sondern die warme Lebensfrische der Gestalt war ihr Augenmerk. Es war das eigentlich Malerische, was sie in milder Färbung wieder zu geben suchten. Vorzüglich in dieser Rücksicht ist der Lehrmeister des großen Raphael, des Vollenders der italienischen Malerei, Pietro Perugino, in dem jene Weichheit und Milde, jene Wärme der Empfindung am rührendsten und durchgebildetsten sich aussprach. Die Weichheit Fiesole's hatte in ihm auch Adel und lebenskräftige Bedeutung gewonnen. Aber er erreichte nicht immer mit der Darstellung, was er im Gemüthe suchte, und es blieb seinen Bildern noch manches Gezwungene, was sie in der Reihe der ersten Entwicklung der Kunst zurückhält.

bb. Zweite Epoche der Entwicklung der italienischen Malerei.

§. 288. Das Element der Farbe in den Schulen von Venedig und Parma durch Tizian und Corregio.

Einmal war das Siegel des Geistes in der Kunst durch Masaccio und die ihm zunächst folgenden Schulen gelöst. Die Kunst hatte die ihr innewohnende Kraft empfunden. Freudig streute sie nun zahllose Schöpfungen ihres Lebensfrühlings nach allen Seiten hin aus. Immer blieb ihr zwar in Italien die vorherrschende Richtung der sichtbaren leiblichen Schönheit, aber diese war durch die objektiven und subjektiven Elemente der Kunst wieder so modifizirt, daß in den einzelnen Bewegungen das einseitig Höchste geleistet werden durfte, ohne daß die Kunst sich dadurch erschöpfte. Folgen wir den Elementen der Malerei in dieser zweiten Stufe

ihrer Entwicklung, die gerade durch das bestimmte Hervortreten ihrer Gegensätze bedingt ist; so finden wir jedem dieser Elemente wieder eine doppelte Ausbildung entsprechend.

Zuerst ist die in dem Lichte und der Farbe liegende Kraft der Malerei in zwei verschiedenen Richtungen ausgebildet worden. Die eine, die in der Macht des Colorits das einseitig Vollendetste geleistet hat, muß in der venetianischen Schule gesucht werden. Schon in den der Zeichnung nach noch harten Gestalten des Giambellini ist die Vorliebe für den vollen Reichthum der Farbe und des Colorits zu erkennen. Dieselbe Richtung ist durch Giorgione, Sebastiano del Piombo, Jacob Palma und andere, jedoch immer mit einem gewissen Uebergewicht von strenger und harter Zeichnung, wie sie von der Schule Padua's sich nach Venedig verpflanzt hatte, fortgeführt worden, bis sie in Tizian Vercelli von Cadore in Friaul ihre höchste Vollendung erhielt. Das Colorit Tizian's übertrifft an Wahrheit und Glut des überströmenden, durch seine Gestalten wogenden Lebens alle bisherigen Leistungen, und war der Höhepunkt, nach dem alle Künstler nach ihm sich in dieser einen Richtung bilden mochten.

Was die venetianische Schule in Beziehung auf Colorit zu leisten vermochte, das erreichte die Schule von Parma durch den Lichteffekt und die Benützung des Helldunkels. Darin hat Antonio Allegri, von seinem Geburtsort Corregio genannt, den Gipfelpunkt der, wenn auch einseitigen, doch immer in dem Wesen der Malerei begründeten Anwendung des Lichtes auf die Composition, erreicht. Weniger glücklich ist er in der Zeichnung, und auch seine sogenannte Grazie ist eine zu gezierte und verweichlichte, als daß sie die Forderungen der Kunst befriedigen könnte.

§. 289. Das Element der Zeichnung in der lombardischen und florentinischen Schule durch Leonardo da Vinci und Michael Angelo Buonarotti.

In entgegengesetzter Weise hat auch die Zeichnung als wesentliches Element der Malerei ihre vollendete Ausbildung in zwei in ihrer Art gleichfalls einzigen Meistern der Kunst errungen. Die erste Richtung der Zeichnung, die in edler Einfachheit mit der

innern Wärme des Gefühles und der geistigen Ruhe und Bedeutsamkeit der Gestalten sich entwickelte, bildete sich in der lombardischen Schule durch den allseitig begabten Leonardo da Vinci aus. Seine Gestalten zeichnen sich eben so sehr durch edle Einfachheit, als durch Treue des Ausdruckes und tiefes Studium der Leidenschaft aus, sind aber alle einfach, wenig bewegt, und in mehr symbolischer Ruhe dem Leben entrückt, als in unmittelbarer Theilnahme und augenblicklicher Erregung aufgefaßt. Sein berühmtes, leider nur noch in gänzlich verdorbenem Zustande erhaltenes Abendmal zeigt schon durch die Wahl des Gegenstandes diese Vorliebe für Tiefe und Ruhe des Gemüthes, bei voller Klarheit und Reinheit der Bildungen. In gleicher Weise, nur nicht mehr in derselben Geistestiefe wie ihr großer Meister, arbeiteten seine Schüler, unter welchen wohl Bernardo Luini und Marco d'Oggione als die ausgezeichnetsten genannt werden dürften.

Im Gegensatz mit der Ruhe des Leonardo schuf die geniale Fruchtbarkeit seines jüngern Mitstrebers um den Ruhm der Vollendung, die überschwengliche Kraft des gleichfalls vielseitig gebildeten, und als Bildhauer und Architekten ausgezeichneten Michael Angelo Buonarotti lebendig bewegte leidenschaftliche Bilder. Schon in dem Carton, den er mit Leonardo wetteifernd für die florentinische Geschichte zeichnete, und der mit dem des Leonardo die Bewunderung der Zeitgenossen erregte, und das Vorbild aller erwachenden Talente jener Zeit war, zeigte sich dieser Unterschied zwischen beiden Meistern. Während Leonardo einen Reitertrupp im einzelnen Gefecht mit großer Meisterschaft zeichnete, wählte Buonarotti auch hier den erregtesten Moment des Kampfes, in dem ein Ueberfall des feindlichen Heeres die Soldaten, die eben badeten, zu einem eiligen Kampfe hinreißt, und die mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen des noch unverhüllten Leibes zu entwickeln Gelegenheit gab. Dieselbe Fülle von überlegener Kenntniß der Körperfülle zeigt das später vollendete Werk des letzten Gerichtes, in dem überdieß auch noch ein tiefer Ernst und eine große Mannigfaltigkeit des Ausdruckes von Schmerz und Verzweiflung dem Maler zur Ausführung sich darbot. Bei diesem Reichthum

von Bewegung und Ausdruck aber blieb ihm stets das Element der Empfindung, das für die Malerei so unentbehrlich ist, verborgen. Daher haben alle seine Compositionen mehr Bewegung, als Motiv. Sie machen erstaunen, aber sie erheben und begeistern uns nicht, sind gewaltig, ohne gemüthvoll zu seyn. Die Mystik des Christenthums, wie sie aus dem objektiven Glauben oder aus der subjektiven Andacht hervorquellen konnte, hatte sich ihm verschlossen. Es war die geistige Erkenntniß an die Stelle des kindlichen Glaubens getreten. Er sah in allen Begebenheiten mehr Allegorie, als Symbolik, und konnte daher auch die Mythe in Verbindung mit der Offenbarung bringen. Aber die innere Einheit hatte seinen unruhigen Geist nicht vollständig durchdrungen, und darum spricht auch nicht die wahre christliche Gemüthstiefe aus seinen Bildern.

§. 290. Die gemüthliche Einheit dieser Gegensätze in der Schule zu Bologna durch Raibolini.

Die Tiefe und Innigkeit des Gemüthes, die in der Malerei in Siena sich zuerst entfaltet, dann in der umbrischen Schule sich weiter ausgebildet hatte, war zur Zeit Buonarottis noch nicht verloren, sondern hatte vielmehr in Bologna sich einen Meister auserwählt, den sie mit ihrer innersten Macht ergriff, und seinen Bildern eine Andacht und Innigkeit verlieh, die sie dem Gemüthe nach weit über die Größe Michael Angelo's stellt, wenn sie auch seine Kraft und seinen Reichthum des Lebens nicht erreichten. Dieser Meister war Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francia. Was als geistiger Einheitspunkt des Ausdruckes der Gefühle durch die Malerei bezeichnet werden mußte, das lichttiefe Auge, das wußte er mit einem Gefühle wiederzugeben, wie kein Anderer neben ihm. Dabei ist eine Zartheit in allen seinen Bildern, die ihn recht eigentlich zum Maler des Herzens macht. Die Freude und Heiterkeit seines seligen Liebeshimmels ist in den hellen Tönen seiner Bilder wiedergespiegelt, und würde er mit derselben Allseitigkeit und Freiheit, wie mit inniger Liebe haben malen können, so würde er schon

jene Stufe der Vollendung italienischer Kunst erreicht haben, welche seinem jüngern Zeitgenossen Raphael vorbehalten war.

cc. Dritte Epoche der Entwicklung der italienischen Malerei durch Raphael.

§. 291. Einheit der vorausgehenden Gegensätze in Raphael.

Raphael Sanzio von Urbino war geboren am Charfreitag 1483, und starb an seinem 37. Geburtstage im Jahre 1520. Schon sein Vater übte die Kunst der Malerei, und unterrichtete seinen Sohn in den Anfangsgründen derselben, ohne ihm jedoch eine entsprechende höhere Bildung ertheilen zu können. Diese wurde ihm in größerm Maaße durch seinen spätern Lehrmeister Pietro Perugino, eigentlich aber wohl durch die ihm selbst innewohnende, zur höchsten Vollendung treibende und strebende Kraft. Er vereinigte die bisher getheilten Kräfte in sich, und was in einseitiger Vollendung überwältigt hatte, fand sich in ihm in harmonischer Ausgleichung. Alle diese überraschenden Vorzüge fanden ihr gegenseitiges Maaß in ihrer Einheit, in welcher sie durch Raphael zusammengehalten wurden. Daher finden wir in ihm weder die Farbenglut Tizians, noch das gewaltsam ergreifende Helldunkel Corregio's, sondern beide sind in ihm gegenseitig gemildert und harmonisch ausgeglichen. Eben so wenig ist der Uebermuth Buonarottischer Leidenschaftlichkeit, noch die blos stille Ruhe Leonardo's in ihm sichtbar, sondern beide haben sich in der Innigkeit raibolinischer Auffassung umschlungen, und so finden sich in Raphael nicht die einseitigen Vorzüge der einzelnen vorhergehenden Schulen, sondern die harmonische Ausgleichung der bisher geschiedenen Elemente. Alle aber sind doch wieder in vorherrschend romanischer Weise in äußerer Schönheit der Form geeinigt.

§. 292. Nationale Eigenthümlichkeit der raphaelischen Composition.

So tief auch das raphaelische Gemüth in der Darstellung der Madonnen- und Heiligenbilder in das mystische Leben hinabstieg, so sehr wurde es auf der andern Seite von menschlicher Liebenswürdigkeit und natürlicher Anmuth, wie von antikem Ebenmaaß und plastisch vollendeter Form angezogen, und konnte in der

Einfachheit seiner Natur keines dieser Elemente vernachläßigen, wenn auch das eine oder das andere in einzelnen Schöpfungen seiner Hand überwiegend hervortrat. Mit dieser Subjektivität der Empfindung trat aber auch eine objektive Auffassung des Lebens und der Geschichte in Raphael hervor, die ihm in der Geistestiefe Angelo's und in der Gemüthsruhe Leonardo's zugleich erschien, und die ihn daher weder in allegorisch symbolischer, noch in subjektiv mystischer Weise seine Compositionen fassen, sondern mit subjektiver Geistestiefe den einfach mystischen Brennpunkt der Begebenheit ergreifen ließ. Die Messe von Bolsena, wie die Verklärung auf Tabor, sind in gleicher Weise bedeutsame Zeugnisse von dieser kirchlichen Mystik, mit der er das christliche Leben empfand. In dem letztern leuchtet aber auch jenes Streben nach äußerer und formeller Vollendung hervor, wie es die romanische Kunst überhaupt charakterisirt. In diesem Sinne sind seine Compositionen, der Mythus von Amor und Psyche und die Galothea zu fassen, als Ausdruck des innersten Wohlgefallens an der vollendeten Schönheit der Form, in wie ferne sie in voller Macht ihres sinnlichen Reizes auch ein sittliches und inneres Wohlgefallen an der Harmonie des leiblichen Lebens voraussetzt. Immer aber war damit noch ein Element mit aus der heidnischen Weltanschauung in das Christenthum herübergenommen, was der Kunst eine verführerische Seite verlieh, die am Ende zu ihrem eigenen Verderben ausschlagen mußte, und die ein Gegengewicht in einer andern Kunstrichtung erfordert, wodurch eine schließliche Ausgleichung herbeigeführt werden konnte.

§. 293. Auftauchender Verfall der Kunst in Italien.

Wenn Raphael als Gipfel der italienischen Kunstentwicklung in der Malerei bezeichnet werden muß, so ist er darum doch nicht der Schlußpunkt dieser Entwicklung selbst. Seine Composition ist in Beziehung auf die äußern Elemente der Kunst zu sehr an die Gestalt und an die plastische Richtung sich anschließend und in Beziehung auf die historische Bedeutung der Kunst
dem symbolischen Gesichtspunkte abgewichen. Selbst

rische Ereignisse dargestellt werden, ist mehr die Einheit der Gestalten, als die Einheit der Zeiten berücksichtigt. Nur was in der vollendeten Gruppirung sich von selbst zusammenfand, stellte sich in bedeutsamen Gruppen zusammen, ohne doch eine historische Lösung zu geben. Raphaels Schule von Athen wird dieß am deutlichsten bestätigen. So ist nun in Raphael ein historischer Höhepunkt erreicht, aber nur um sogleich auf eine andere entgegengesetzte Richtung hinzuweisen, die an die Stelle dieser nach dem Ziele der Schönheit des Ausdruckes strebenden Entwicklung im Gegensatz nach der Wahrheit sich umsah, und in der Mannigfaltigkeit sich aussprach, als Gegensatz aber gleichfalls nicht zu einem letzten Abschlusse der Kunstentwicklung gelangen konnte. In Italien kann die Kunst nach Raphael nur in der allmählichen Auflösung sich finden, indem die in ihm geeinigten Kräfte sich wieder zerschlagen, und Keiner den Meister wieder erreichte. Der spätere Eklektizismus in der Schule der Carracci, der in Domenichino und Guido nicht unbedeutende Künstler erzeugte, gab schon durch seine Richtung die Ohnmacht und Verlassenheit des nachfolgenden Zustandes kund. Sind auch einige Werke von großer Schönheit noch aus dieser Zeit der bildenden Hand entsprungen, so waren sie doch mehr späte Nachblüthen, als eigentlich fördernde lebensfrische Produkte der sich entwickelnden und anwachsenden Kraft, schöne Tage eines freundlichen Nachsommers, die auf einen nahen Winter hindeuteten.

ββ. Der deutsche Styl.

aa. Allgemeine Bedeutung des deutschen Styles.

§. 294. Die altdeutsche Malerei in ihrem innern Streben nach Wahrheit.

Der vorherrschend plastischen Richtung der Malerei, die sich in Italien aus dem symbolischen byzantischen Anfang der christlichen Kunstentwicklung entfaltet hatte, schloß sich eine koordinirte Richtung in Deutschland an, die von einem andern Elemente des natürlichen Lebens bedingt auch einen andern Entwicklungsgang nehmen mußte. Der Charakter der deutschen Malerei unter-

scheidet sich wesentlich von der italienischen durch die Richtung nach innen, die sich in idealer und formaler Ausbildung gleich blieb. Der deutsche Charakter ging mehr auf innere Wahrheit und Treue, als auf äußere Schönheit. Diese innere Wahrheit ließ den Deutschen lange nicht zur Ausbildung der Luftperspektive kommen, weil es seine Treuherzigkeit nicht gestattete, die Täuschung des Auges zu benützen, und in der Ferne etwas weniger deutlich zu bilden, als die Nähe des Bildes es zu erheischen schien. Daraus entstand nun freilich ein großer Uebelstand, der gerade um der übergroßen Treue der Subjektivität willen zur objektiven Untreue wurde. Der gleiche Fall begegnete der Auffassung deutscher Treue auch in symbolisch historischen Darstellungen, indem sie die Zeiten mit einander verwechselte, und die Beiwerke, welche die Veränderungen der Zeit erheischten, häufig gar nicht berücksichtigte. Es ist gewiß eine seltsame Zusammenstellung in einem Bilde der Geburt Christi ein im Stalle aufgehängtes Bild des gekreuzigten Heilandes sehen zu müssen. Auch darf man nicht denken, daß etwa der Maler damit eine Hindeutung auf die Zukunft des eben gebornen Heilandes habe geben wollen, wie etwa der Italiener Albani bei seiner Darstellung des auf dem Kreuze schlafenden Christkindes. Es ist vielmehr die reinste Unbefangenheit eines naiven Kindersinnes, der die Umgebungen seiner Kindheit mit allen diesen Handlungen in unmittelbare Berührung bringt, und dessen kindlichem Glauben die Begebenheiten der Erlösung gleichsam unter seinen Augen vorzugehen schienen. Wie die Evangelienperikopen immer mit den bedeutsamen Worten: „in derselben Zeit“ beginnen, weil alles, was sie erzählen, darum, weil es einmal geschah, als für allzeit geschehen angesehen werden muß, so nahmen es auch im kindlichen Glauben diese alten, gemüthsreichen deutschen Künstler. Sie trugen sich diese Begebenheiten, die jeder Zeit angehören, in ihre Gegenwart herüber, und gerade die historischen Gegensätze, welche dadurch zum Vorschein kommen, trugen mit dazu bei, die überzeitliche Bedeutsamkeit der dargestellten Ereignisse dem Herzen nahe zu legen. Mit derselben Innigkeit, mit der diese subjektive C

das ewig Gegenwärtige der Geschichte auffaßte, ergriff die deutsche Kunst auch die Wärme der Darstellung, die nicht in der Zeichnung, sondern in der Farbe sich darbot, als Gegenstand ihrer besondern Zuneigung. Ueber alle Gemälde des altdeutschen Styles ist ein Lichtglanz ausgegossen, der von selbst an den frischen Glaubensschimmer des innern Lebens erinnert, in dem sich die Darstellung dem Künstler geoffenbart haben muß. Bei Betrachtung ihrer Gemälde ergreift es den Beschauer mit wundersamer Macht, in jenem ungetrübten Sonnenlichte des himmlischen auf Erde herabscheinenden Lebens zu wandeln, jene Ruhe, jene Heiterkeit des Glaubens zu erringen, aus der solcher Lichtglanz ausströmte, und den Mann zu lieben, der mit so frommer, treuer, liebender Empfindung das Lichtleben himmlischer Begeisterung und frommer Einfalt in seinem Herzen trug. Diese Treuherzigkeit hat bei aller Herrlichkeit ihrer Schöpfergabe so etwas mildes, duldendes, kindlich anschließendes, daß jedem der Wunsch sich im heimlichen Gedanken regt, dieses fromme kindliche Gemüth, das bei dem Reichthum des kindlichen Schauens noch so milde ist, einmal in jenem heitern Leben, das uns durch seine Kunst so nahe tritt, zu kennen, und persönlich zu lieben. Tritt je das Bewußtseyn persönlicher Liebe zu einem Ungekannten längst Dahingeschiedenen uns nahe, so geschieht es beim Anblick dieser Bilder. Bei dieser Farbenherrlichkeit haben freilich besonders die ältern Bilder noch sehr viel Ungelenkes in der Stellung und Bewegung, und sehr wenig Form und Sicherheit in der Zeichnung. Aber das lag in der Eigenthümlichkeit dieser besondern Kunstentwicklung, und sollte bei dieser Innigkeit, Treue und Tiefe des Gemüthes billig übersehen werden.

bb. Die Entwicklungsstufen der altdeutschen Malerei.

§. 295. Erste Entwicklungsstufe. Die alte köllnische Malerschule.

Die deutsche Malerei hat sich, wie die italienische, aus der Symbolik des byzantinischen Styles entwickelt, aber mit entgegengesetzter innerer Lebensanschauung. Das persönliche Element hat sich nicht aus dem Leibes-, sondern aus dem Seelenleben entwickelt. Eine von der Natur wenig begünstigte Sinnlichkeit verlor sich im

Norden Europa's in inneres Sinnen und Träumen. Die Gestalten traten daher mehr als innere Lichterscheinungen aus der Phantasie hervor. Die Glasmalerei ist eben so sehr mit der deutschen Baukunst in Verbindung, als von diesem Lichtleben, das nicht so fast die Form, als den Glanz der Gestalten wahrnimmt, abhängig. Wir finden daher bereits im Anfange der Kunst, wie er in Kölln, dessen Meister auch die Heldensage des deutschen Volkes schon zu rühmen weiß, sich bildete, einen erhabenen, großartigen, aber vor Allem durch Tiefe des Gemüthes und Glanz des Colorites ausgezeichneten Styl. Diesen Anfängen der Kunst sollte man die Kinderjahre gar nicht ansehen, so sinnig sind sie gedacht und gefühlt, mit solcher gediegenen Bekanntschaft mit der Gewalt der Farben sind sie ausgeführt. Noch sind freilich die Gestalten, wie in der ersten italienischen Zeit, nur statuarisch hingestellt, aber doch sind sie schon mit reicher Ornamentik umgeben, und in subjektiv kirchlicher Auffassungsweise entweder in lokaler oder historischer Bedeutung von einem persönlichen Grunde belebt. Was von jener Zeit an Werken der Meister Wilhelm und Stephan von Kölln noch erhalten worden ist, trägt alles diesen, gleich im Anfange der Kunstentwicklung hervortretenden Charakter geistig bedeutsamer Auffassung.

§. 296. Zweite Entwicklungsstufe der altdeutschen Malerei in den Gegensätzen der spätern köllnischen und der flandrischen Malerschule durch Mekenem, van Eyk und Hemelink.

In dem Sinne der geistigen Bedeutsamkeit sind auch die Gemälde des die köllnische Schule fortleitenden Israel von Mekenem gedacht. Nur hat sich bei diesem bereits eine reichere Individualisirung der Charaktere eingefunden, die stets neu und individuell, und doch nie gemein, sondern voll Geist und Leben sich darstellen. In ihm hat sich der Reichthum von Erfindungen, der die deutsche Kunst durchweht, vorzüglich in den mannigfaltigen und in sich selbst wieder lebensreichen Köpfen ausgesprochen. Zugleich tritt in ihm schon die Composition, das [illegible] der symbolischen Personen in einer in gemeinschaftli[illegible]r- bindenden Handlung hervor. Er liebt es,

die Himmelfahrt Mariens und ähnliche, symbolisch geschichtliche Begebenheiten in seinen Bildern zu vergegenwärtigen.

In einem ähnlichen Reichthum der Erfindung, aber in anderer Weise hat sich die flandrische Schule durch Johann van Eyk ausgebildet. In dieser tritt gleichfalls eine reiche träumerische Phantasie hervor. Aber diese Phantasie verbreitet sich mehr über die natürliche Umgebung und den Reichthum des seelischen Zusammenhanges der Begebenheiten mit der Natur außer und in dem Menschen. In diesem Geist hat insbesonders der erfindungsreichste Meister dieser Schule, Johann Hemelink gearbeitet. Schon van Eyk liebt es, seine Figuren im Ausblick auf eine phantastische Landschaft zu bilden, und Hemelink hat in poetischer und tiefer Beziehung beider wohl die größte Wirkung hervorzubringen gewußt. Diese Naturauffassung trug aber stets den Charakter der schaffenden Phantasie an sich, die sich eine Umgebung aus der innern Fülle des Lichtes bildete, und die Möglichkeit bis zum höchsten Reichthum und der bedeutsamsten Beziehung von innen heraus erweiterte. So war der Geist naturschaffend. Er lebte und liebte auch in der Natur als persönlicher Geist. Seine Phantasie schuf Berge und Bäume und Länder, die nirgends existirten, ein neues Himmelsland auf Erde aus sich heraus. Aber auch die Ausgeburten eines verstörten Sinnes in abentheuerlichen Zusammensetzungen mit einer unübertrefflichen Laune wußte diese Phantasie, die ihr Leben in sich selbst fand, und keiner äußern Wirklichkeit bedurfte, in den Schilderungen von dämonischen Versuchungen in ihrer unerschöpflich regen Erfindsamkeit zum Lichte der Erscheinung heraufzubeschwören. Diesen Reichthum der Individualität des persönlichen Ausdruckes und der phantastischen Erfindung der Naturanschauungen wußte dann ein späterer Meister in einer intellektuellen Einheit zu sammeln, und in dieser Einheit die Vollendung dieses Entwicklungsganges zu erzielen.

§. 297. Dritte Entwicklungsstufe dieses Styles durch Albrecht Dürer.

Der Mann, welcher jenen doppelten Reichthum der Phantasie in der Tiefe einer geistigen Gnosis in sich beschloß, war der große Nürnberger Meister Albrecht Dürer. Es war nicht blos ein tiefpoetisches Gemüth, was ihn zu seinen reichen, tiefgedachten Compositionen trieb, sondern auch ein der deutschen Mystik, wie sie sich in Jakob Böhm entfaltete, ähnlicher Erkenntnißquell eines innern Hellsehens, vereint mit gelehrten Kenntnissen, was ihm den Weg zu seiner Größe, in der er, was den Reichthum der Erfindung und die Tiefe des Gedankens betrifft, von keinem übertroffen worden ist, gebahnt hat. Zwar mangelte es ihm, wie der ganzen deutschen Kunstrichtung an der Leichtigkeit des malerischen Vortrages, an der herrschenden Ueberwältigung der beweglichen Gestalt, es fehlte ihm das Studium der antiken Plastik, und der durch tägliche Anschauung geübte Blick dieser Plastizität. Daher hat er auch viele seiner großen Gedanken nur mit dem Grabstichel, nicht mit Farben ausgeführt, darin aber einen Reichthum der Erfindung und eine Tiefe der historischen Auffassung, wie beide sonst nirgends in dieser Bedeutsamkeit sich finden, entfaltet, die nur darin etwa fehlte, daß sie bis ins Einzelnste individuell, alles mit gleicher formeller Vollendung durchzuführen suchte, und darüber die Abstufung und Hervorhebung des historischen Mittelpunktes und die Vertheilung der Uebergänge zu wenig berücksichtigte. Die Individualisirung war dagegen um so reicher, und bot Schätze von Erfindungen einer tiefen Charakteristik, gemischt mit keckem Humor, wie sie die italienische Kunst, die doch ihren Raphael zum Vorbilde hatte, nicht von diesem, sondern von dem deutschen Meister für ihre einfachern Compositionen häufig erborgte. Die überwiegend mystisch intellektuelle Richtung Dürers leuchtet insbesonders aus seinen letzten Compositionen, am bestimmtesten etwa aus den bekannten vier Evangelisten hervor. Abgesehen von der großartigen Gewandung und der statutarischen Haltung ist besonders die Auffassung in der Vierzahl jener Verkünder des Evangeliums, die geschichtliche Thatsache in die natürliche Grundlage einzutragen.
die in der Freiheit des persönlichen Glaubens an den H

gedachte Begebenheit zugleich in ihrer elementaren Nothwendigkeit als reine historische Wirklichkeit, die nur aus einem freien und nothwendigen Grunde sich in der relativ freien Menschheit gestalten kann, aufzuzeigen. Die Erklärung der Vierzahl der Evangelisten sucht er daher in dem natürlichen Grund des Temperamentes, die eine verschiedene Auffassung der gleichen historischen und geoffenbarten Wahrheiten bedingen, und jene vier Bilder waren daher nach der ältesten Tradition unter dem Namen der vier Temperamente bekannt und berühmt geworden. Mag nun Dürer die Geschichte im Grunde der natürlichen Basis, oder die Temperamente als historisch bedeutsame Grundlagen haben hinstellen wollen, jede dieser Auffassungsweisen deutet auf eine tiefe Einsicht in den Charakter der Geschichte, wie sie wohl die italienische Kunst nie gewonnen hat.

cc. Einseitigkeit des deutschen Styles.

§. 298. Verfall des deutschen Styles.

Die deutsche Kunst steht an äußerer Vollendung vielleicht hinter ihrer südlichen Schwester zurück, aber an Tiefe des Gedankens hatte sie ihr den Vorrang abgewonnen. Gerade diese Gedankentiefe fand aber keine gleichmäßig gebildete, historisch wissenschaftliche und philosophische Auffassung der Weltbegebenheiten, und keine äußere Vorschule der plastischen Gestaltung vor sich, um den geahnten Höhepunkt, der sie nothwendig selbst über die raphaelische Freiheit und Vollendung hätte erheben müssen, zu erreichen, und so mußte sie ihrerseits den Wunsch, daß ihr äußere Vollendung zu Hilfe gekommen wäre, und eben so große Freiheit über den Stoff, als über den Gedanken ihr möchte zu Gebote gestanden haben, erwecken, so wie die italienische Ausbildung die Sehnsucht nach einem tiefern historischen Bewußtseyn erregen mußte. Beide aber in ihrer Vergleichung konnten das Bestreben erwecken, durch die Vereinigung der beiderseitigen Elemente die Vollendung der Kunst zu erringen. Dieser Schritt konnte erst nach Würdigung der beiderseitigen Verdienste gemacht werden. Diese Würdigung mußte aber gleichfalls ihre Uebergänge erleiden, und es war ins-

besonders die deutsche Kunst, welche am ersten zum Gefühl des ihr innewohnenden Mangels gelangte, und sich nach Italien wandte, um dort des andern fehlenden Elementes sich zu bemächtigen. In der Anschauung der ganz fremden italienischen Weise, und bei der auf die intellektuelle Mystik des Mittelalters folgenden rationalen Verkommenheit, die besonders der Kunst und ihrer mehr gläubigen als kritischen, mehr im Gemüth als im Verstand liegenden Weise der Erkenntniß schädlich seyn mußte, vergaßen aber die nach Italien eilenden Deutschen der eigenen Tüchtigkeit und des von ihnen gesuchten andern Elementes, weil sie ihr eigenes, das sie zu einem andern getrieben hatte, vergessen hatten. Sie vergaßen die deutsche Gedankentiefe, und lernten die italienische Leichtigkeit der Darstellung nicht, waren nicht mehr Deutsche, ohne doch Italiener werden zu können. Statt sich zu bilden, verlernten sie, was sie von Hause aus mitbekommen hatten, und brachten den Ungeschmack und die Manier, aber nicht Kraft vereint mit Schönheit nach Hause zurück. Noch viel schneller, als in Italien, kam die Kunst in Deutschland in Abnahme. Die Kämpfe der Zeit und die einreißende Seichtigkeit historischer und religiöser Erkenntniß trugen das Ihrige dazu bei, den gänzlichen Verfall der historischen Malerei zu vollenden.

γγ. Der niederländische Styl.

§. 299. Charakter der niederländischen Malerei im Allgemeinen.

An der Stelle der durch die Wanderung nach Italien verkommenen Historien-Malerei in Deutschland war ein anderes Element im Nord-Westen Deutschlands wach geworden, das im Gegensatz des alten historisch-symbolischen Ernstes den natürlichen Humor und die in der Subjektivität der künftigen Geschichte entgegenreifenden Zustände des Volkslebens ergriff, um in der Parodie der Geschichte die Geschichte zu bewahren. Hatte doch auch Cervantes in der Parodie des Epos den Charakter des wahren Epos der Welt ins Gedächtniß gerufen. Schon in den Zeitgenossen Dürers, in Kranach und Holbein, in denen sich die Gegensätze der köllnischen und flandrischen Schule fortgeführt hatten, war eine

Anlage zu jener Ausbildung der niederländischen Malerschule, die zunächst in Darstellung des Volkslebens ihre Kraft der Erfindung und des Humors entfaltete, vorbedeutet. Beide waren noch inner dem Kreis der historischen Darstellung geblieben. Doch hatte Holbein in seiner symbolisch allegorischen Auffassung des Todtentanzes schon die Zuständlichkeit des Lebens zur Grundlage der Geschichte gemacht, und Kranach war vorzüglich geneigt, die pharisäische Opposition gegen den Erlöser in markirten Zügen, die nahe ans Genre streiften, durch individualisirte Auffassung des Klein-Lebens entstanden waren, und aus vielseitiger Beobachtung der Individualität hervorgingen, zu zeichnen. Wie nun die Dürer'sche Gedankenfülle die Seite der Naturanschauung angeschlagen hatte, diese aber ohne tiefere spekulative Begründung der Geschichte mit jener Symbolik der Kunst, durch die das menschliche Leben den der Kunst allein darstellbaren Hauch des übernatürlichen Lebens aufnimmt, nicht mitklingen konnte, so warf sich die Zeit auf den Humor, der aus dem höhern und niedern Leben schalkhaft lachend, das Vorhandenseyn eines tiefern Lebensgrundes gerade in dieser Ironie des Alltäglichen, und in der Verkürzung und Verkleinerung des ganzen Maßstabes fand. Dieser Stoff breitete reich und froh vor der Kunst, die des höhern Gebietes durch die Seichtigkeit und die rationalen und politischen Bewegungen der Zeit beraubt war, sich aus, und wurde von ihr mit Vorliebe ergriffen. In diesem Kreise gab sich die größere technische Fertigkeit der Zeichnung und Belebung der Gestalten von selbst. Die humoristische Auffassung ließ zuerst manches Unharmonische der Gestaltung durchgehen, weil mit dem geschilderten Leben die plastische Schönheit nicht vereinbar war. Aber in der spottenden Uebertreibung der Fehler der menschlichen Gestalt lernte sich das richtige Ebenmaaß. Dabei wurde die erste Richtung deutscher Kunst, die in einem vorherrschenden Streben nach Wahrheit sich begründete, nicht vergessen, und wenn diese auch die äußere Schönheit manchmal übersah, so lag das im dargestellten Gegenstande, und die Treue und Ungezwungenheit, vereint mit scharfer Beobachtungs- und reicher Darstellungsgabe ersetzte den Mangel plastisch formeller Schönheit hinreichend.

§. 300. Die vielseitigen Richtungen dieser Entwicklung.

Wie das Leben in eine humoristisch allseitige generelle Auffassung der Volkszustände einging, so war jener Naturanschauung auch das Feld der unpersönlichen Natur als des gleichfalls allgemeinen, aber selbst leblosen Hintergrundes der Geschichte offen geblieben. In gleicher Vorliebe warf sich die auf diesem Grunde der Natur erblühende Kunst daher auf die Landschaftsmalerei und das ganze Reich des Stilllebens, in dem der aufstrebende Keim der natürlichen Basis aller Geschichte, wenn auch nur leise, doch immer in sinnigen Zügen angedeutet werden konnte. Vielfältig mußten nothwendig diese verwandten Richtungen in einander übergehen, und eine bedeutende Reihe von Namen vergewissern uns von einem großen Reichthum der Leistungen dieser Art von Darstellungen. Wie die verschiedenen Richtungen dieser Naturauffassung sich schwer ausscheiden lassen, so läßt sich auch keine genaue Grenze zwischen den Meistern dieses Faches ziehen, um die Linie zu finden, wo das Ausgezeichnete in das Mittelmäßige sich verliert. Will man auch in der Gattung des eigentlichen Genre: Teniers, Terburg, Adrian von Ostade, Brouwer, Mieris, Dow, Slingelandt, in der Landschaft Ruisdael, Everdingen, Both, Berghem, für das Stillleben Huysum, Aelst, für die Uebergänge von der Landschaft zum Stillleben, Weenix und Wynants besonders nennen, so ist damit doch nur eine Zahl von der Menge herausgenommen, deren besondere Verdienste und eigenthümliche Stellung zur Geschichte der Entwicklung der Malerei doch wieder einem besondern Lehrbuche der Geschichte dieser Kunst überlassen werden muß.

§. 301. Die Erhebung der niederländischen Malerei in Rubens.

Wichtiger als besonders hervortretende Persönlichkeit ist der gleichfalls aus der niederländischen Richtung hervorgegangene, der historischen Darstellung zugewendete Peter Paul Rubens. In ihm hat die niederländische Naturauffassung zugleich wieder eine tüchtigere historische Haltung bekommen. Seine Auffassung der Geschichte ist nun freilich selbst wieder eine subjektive. Es ist die

Uebermacht seiner Phantasie, die ihn stets den belebtesten und historisch erregtesten Moment in seinen Darstellungen ergreifen läßt, durch die er sich mitten in die Begebenheit versetzt, und sie im Momente der äußern Entscheidung ergreift. Er liebt es daher vorzüglich, figurenreiche Scenen darzustellen in denen der Uebermuth seiner Phantasie einen unbegrenzten Spielraum gewinnt. Dabei hat er eine Kraft des Colorits, die alles mit lebenswarmem Fleisch und Blut umgibt, was ihn freilich wieder verleitet, auf diese Umhüllung der Glieder mehr als auf die Schönheit der Form selbst zu sehen, und seinen Figuren nicht selten eine gewisse Plumpheit und Massenhaftigkeit verleiht, die dem Adel der darzustellenden Gestalten Eintrag thut. Dieser saftige, lebenswarme Vortrag ist dann mit einem Reichthum jener Beweglichkeit des menschlichen Leibes, wie sie der erregte Augenblick, den er stets zu ergreifen weiß, hervorruft, verbunden, wie er auch in der italienischen Schule sich nirgends voller entwickelt hat. Dagegen aber fehlt ihm die Tiefe des Gemüthes, die in den symbolischen Darstellungen Raphaels, und die Tiefe der historischen Anschauung, die an den geschichtlichen Bildern Dürers entzückt. Selbst wo er zur eigentlichen Geschichte übergehen will, von der subjektiven und blos phantastischen Auffassung der Symbolik in der Auferstehung nichts zu erwähnen, kann er selten das Allegorische oder Genreartige ganz vermeiden. Es ist gewiß eine geistreiche Auffassung, wenn Lord Arundel mit seiner Gemahlin im Porträte dargestellt werden soll, in dem beigefügten, der Dame schmeichelndem Jagdhunde und dem die Dame unterhaltenden Zwerge, während auch der Lord nur im Hintergrunde der Schönheit seiner Gemahlin zur Folie dienen muß, zugleich die damalige Stellung der Frauen in der Politik, und die Zuständlichkeit des ganzen Lebens zu offenbaren. Die Gemälde zur Geschichte der Maria von Medicis sind in ihrer allegorischen Auffassung gleichfalls für diese Stellung der Kunstentwicklung bedeutend. Beide zeigen, daß Rubens jene Uebergänge zur eigentlichen Historienmalerei, die als allegorische und Porträtmalerei, wie sie vorzüglich in van Dyk und Rembrandt, seinen bessern Schülern fortlebten, bezeichnet wurden, vorzüglich in seiner

Gewalt hatte, und daß er sowohl der äußern als der innern Richtung seiner Kunst gemäß ein Heros des Ueberganges einer Kunstrichtung in eine andere genannt werden kann. Wie Raphael und Dürer sich gegenüberstehen, und beide auf eine höhere mögliche Vollendung der Kunst hinweisen, so steht Rubens zwischen und unter beiden, und bildet den Uebergang von dem idealen Gegensatze der historischen Auffassung der unpersönlichen Naturdarstellung gegenüber zur eigentlichen Historienmalerei.

γ. Die historischen Uebergangsstufen der drei wesentlichsten Gegensätze der Entwicklung der Malerei.

§. 302. Die Malerei in Spanien, Frankreich und England.

Die Uebergangsstufe, die aus dem Gegensatze der niederländischen Schule hervorging, und in Rubens sich konzentrirte, ist zugleich der unterscheidende Charakter aller übrigen Malerschulen außer Italien und Deutschland. Beide Richtungen waren in ihrer ebenbürtigen Stellung zu einander für die Entwicklung der Kunst entscheidend. Diese entscheidende ideale Bedeutung wurde durch die niederländische Malerei wieder zur möglichen einheitlichen Ausgleichung hinübergeleitet, und so war auch diese mit in den wesentlichen Entwicklungsgang der Kunst eingetreten. Die übrigen volksthümlichen Entwicklungen konnten daher, nach dem die in der eigenthümlichen Bedeutung der Malerei gelegenen Gegensätze sich vollständig und erschöpfend in dieser dreifachen Ausbildung entwickelt hatten, nur noch eine untergeordnete und an die herrschenden Richtungen sich anschließende Bedeutung gewinnen.

Als Uebergang und Mittel= aber nicht Vermittlungsstufe von der italienischen zur deutschen und selbst niederländischen Auffassung kann die spanische Malerei gelten, die in vorherrschender Richtung nach Naturwahrheit sich den Deutschen näherte, während sie, um zur äußern Vollendung zu gelangen, an die italienische Kunst sich anschloß, und in der einmal hervorgehobenen Naturwahrheit auch ins Volksleben herabstieg. Es ist besonders Murillo, in dem diese drei geschiedenen Richtungen eine persönliche Einheit gefunden hatten. Während aber seine symbolisch-

historischen Bilder mehr Gedankentiefe, als die italienischen, und mehr Freiheit der äußern Form als die Deutschen besitzen, erreichen sie doch an äußerer Schönheit die raphaelischen, und an innerer Tiefe die dürer'schen Bilder nicht, haben etwas von beiden, und bleiben doch hinter beiden zurück. Seine genreartigen Bilder aber faßten den Gegenstand größer, und mehr im Zustand der persönlich historischen Zukunft, d. h. mehr die Zeit des Kindesalters, dem das Leben ein Spiel ist auf, als die niederländische Malerei. Die französische Malerei darf kaum noch eine besondere Erwähnung erhalten, da sie nur im Fache der Landschaft an den Italiener Salvator Rosa, oder an die deutsch niederländische Malerei sich anschließend, durch Claude Lorrain und allenfalls durch Poussin Namenswerthes geleistet hat. Die englische Nationalität dagegen würde, hätte sie nicht den spätern Humoristen Hogarth zu den Ihrigen zu zählen, gar keinen Künstler im Felde der Malerei hervorgebracht haben. Auf keinen Fall aber haben diese beiden nationalen Richtungen einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Kunst.

c. Die historische Vollendung der Malerei.

§. 303. Bedeutung der neuern Malerei.

Während die altdeutsche und die italienische Malerei zunächst auf dem Gebiete der Symbolik sich bewegten, und nur in erwachenden Uebergängen dem Gebiete der eigentlich episch malerischen Auffassung der Geschichte sich näherten, war die Darstellung des Naturlebens in der niederländischen Ausbildung durch die Symbolik und das Porträt auch bis zum Gebiete der Geschichte hinaufgestiegen. Beide aber enthielten doch nur die Vorbedingung der eigentlich historischen Darstellung, wie sie in der Malerei durch die Bedeutung des Momentes der Erscheinung bedingt war. Die so einander gegenübertretenden Gegensätze stellten von selbst eine auf sie folgende einheitliche Vermittlung in der reinen historischen Auffassung in Aussicht. Diese einheitliche Schlußentwicklung hat nun, wie man bekennen muß, schon hoffnungsvolle Keimblätter ihres allmählig erstarkenden Wachsthums getrieben, ohne doch die

bestimmt angedeutete Einheit wirklich errungen zu haben. Nach dem gleichmäßigen Verfall der italienischen und deutschen Kunst waren es die nach Italien wandernden Deutschen, in denen der Gedanke einer Wiederbelebung der hinsterbenden Kunst erwachte. Man nennt in der Regel Raphael Mengs als Denjenigen, der den ersten Anstoß zu einem neuen Aufschwung der Kunst gegeben. Mengs aber hatte doch wohl zu wenig Poesie und geistigen Schwung, als daß er mehr hätte werden können, als der erste Anstoß. Er konnte in seinem, ans Pedantische grenzenden Fleiße und in der Trockenheit seines Wesens nur auf Wiederherstellung eines bestimmten Maaßes in der Form hinweisen, und darin besteht auch sein wirkliches Verdienst um die neuere Kunstentwicklung. Eine Erneuerung der Form war aber nicht möglich ohne eine neuerwachende, die Formen belebende Idee. Der neue Einblick in die Geschichte, welchen die Spekulation, freilich noch mit einem pantheistischen Vorbehalte, auf eigenem Gebiete angebahnt hatte, weckte die innere geistige Anschauung, und trat auch in der Kunst hervor. Der Geist sollte Geschichte schreiben, nicht die Gelehrsamkeit; das war die tiefempfundene Ansicht der Zeit. Ein Leben geht durch alle Zeiten, in dem ein geistiges Handeln sich offenbart. Die Zeit muß der Ewigkeit und der Einheit in der Allheit entgegenreifen. Alles, was in der Geschichte Bedeutung hat, kann sie nur in der Beziehung zu dem letzten Ziele aller Geschichte haben. Aber auch der Geist, der als persönliche Einheit die Geschichte überschaut, sieht zwei Grundvesten für alle Menschengeschichte. Alles Relative basirt auf natürlicher Nothwendigkeit und geistiger Freiheit. Aus beiden wird die zeitlich historische Entwicklung. Je nachdem nun der eine oder andere Grund vorherrscht, stellt sich auch das Gesicht der Geschichte verschieden dar. Zwei Künstler der neuern Zeit haben uns nun in dieses doppelte Gesicht der Zeit eingeführt. Es hat Overbeck in gemüthstiefer Auffassung die Geschichte im Glauben ergriffen, und auf raphaelischem Grunde fortgebaut, und diesen mit der Einfachheit altdeutscher Kraft versöhnen wollen. Dazu fehlte ihm aber der individuelle Reichthum und die Gedankentiefe deutscher Intelligenz. Es

ist daher die Symbolik mehr als die eigentliche Geschichte für ihn zugänglich. Letztere wird von ihm mehr mit chronologischer Genauigkeit, als künstlerischer Einheit und Kraft behandelt. Dagegen hat Cornelius auf dem Gedankenreichthum der dürer'schen Kunstbildung fortgebaut, und diesen mit den vollendet schönen Formen italienischer Meister versöhnen wollen. Allein dazu fehlte ihm die Wärme des Gefühls und der Farbe, und so sind seine Werke zu allegorisch und abstrakt geworden. Von beiden Meistern sind nun mannigfache Uebergänge und Ausläufe entstanden. Ueberall regt sich ein frisches thätiges Leben. Aber noch ist der Meister nicht vorhanden, oder wenigstens nicht das Kunstwerk, das diese neuerwachenden, und jene bereits in der ersten Entwicklung gegebenen Gegensätze in volle harmonische Einheit zu lösen im Stande gewesen wäre. Viel Aufregung, aber noch keine Vollendung. Wohlan! Das Ziel ist gesetzt! Wer Kraft und Geist hat, strebe nach ihm! Ein Rückschritt ist nirgends erlaubt. Aber blos religiöse Gemüthlichkeit oder spekulativer Geistesreichthum allein werden dieses höchste Ziel nicht erreichen. Beide aber, in Einem Geiste beisammen, werden auch hier die Vollendung, wie sie Menschenwerken zukommen kann, erringen. Wie weit dieser Zeitpunkt noch entfernt ist: wer darf es sich zu bestimmen getrauen? Der Ringer nach dem großen Ziele gibt es, wenn nicht viele, doch immer bedeutende. Wem unter diesen die Krone werden wird, oder ob er erst noch erstehen soll, der sich den Siegeskranz der Vollendung auf das Haupt zu setzen berechtigt seyn wird, das muß man erwarten, aber mit froher Zuversicht kann man diesem Zeitpunkt entgegensehen, in einer Zeit, wo, wenn nicht das Höchste, doch viel Schönes und Herrliches von vielen Seiten gebildet, und der Reichthum des geistigen Besitzes mit jedem Tage vermehrt wird. Darf man aber irgend einem Lande Glück wünschen, daß es die Bahn der Vollendung betreten habe, so ist es auch hier wieder Deutschland, dem die Ehre gebührt, und unter den Gauen Deutschlands hat wohl Bayern in der Gegenwart die herrlichsten Werke der neuern Kunst werden sehen, und darf sich dieses ruhmwürdigen Besitzes erfreuen. —

IV.

Die Musik.

---

1. Die Bedeutung der Musik als Kunst im Allgemeinen.

A. Die Stellung der Tonkunst im Reiche der Kunst überhaupt.

§. 304. Verhältniß der Tonkunst zu den vorausgehenden Künsten.

Schon in der Malerei hat die Kunst das Gebiet der blossen Räumlichkeit verlassen, und ist in eine zeitlich bestimmte Einheit eingetreten. Diese Bestimmung in der Zeit hatte aber nur den höchsten Einheitspunkt der darstellbaren Handlung als Moment, und den äußersten Anfangsgrund der Erscheinung aller räumlichen Gestalt in der zeitlichen Aufeinanderfolge, in der subjektiv faßbaren augenblicklichen Einheit, die Sichtbarkeit der räumlichen Gestalt im Licht festzuhalten und darzustellen vermocht. Noch immer aber blieb eine räumlich bestimmte Grenze zurück, und nur in der sichtbaren Losreißung von der Allgemeinheit des räumlichen Grundes war die Unsichtbarkeit oder Unbestimmtheit im Raume durch die Bestimmung im Lichte, in dem flüchtig, beweglich und durchsichtig gewordenen Raume gegeben. Dieser ersten Erhebung der Kunst über die Gesetze des Raumes folgt nun auch noch eine zweite, die sich auch jener Grenzen der Sichtbarkeit entkleidet, und nur noch als aus der Zeit in den Raum hinauswirkende, unsichtbare, aber doch nicht ganz unvernehmbare Macht erscheint. Die zeitliche Einheit liegt bei der Malerei in dem betrachtenden Auge, das nur

das Zusammentreffen der räumlichen Positionen im Momente wahrnimmt, und aus diesem die zeitliche Bewegung ergänzt, indem es dieselbe in der Möglichkeit erfaßt. Aus der möglich zeitlichen Einheit und Macht geht die malerische Wirkung in die Räumlichkeit ein. Wenn aber diese Wirkung aus der Zeit in den Raum in sich selbst konzentrirt wird, um in der wirklichen Einheit der Zeit der wirkenden Macht sich zu erfreuen; dann entsteht eine höhere, von aller Räumlichkeit gänzlich freie, blos in der Bewegung und Durchdringung der an sich unbeweglichen Leiblichkeit und Sichtbarkeit schwebenden Kunst, deren zeitlicher Einheitspunkt nicht außer ihr im wahrnehmenden Auge, sondern in ihr, in der wirkenden, Alles durchdringenden und gestaltenden Kraft liegt. Im Gegensatz mit der Malerei steht die Musik unabhängig von allem räumlich bedingten Maaße ihrer Erscheinung. Im Tone wird die Gestalt nicht mehr äußerlich, sondern in sich selbst gemessen. Jeder sichtbaren Einheit liegt eine unsichtbare zu Grunde. Diese unsichtbare Einheit, die in der Plastik als Schwerpunkt erscheint, tritt in der Musik als Gegensatz, als Kraft- oder Bewegungspunkt hervor. Eine Gestalt, die nach außen räumlich bestimmt hervortritt, muß aber auch in einer entgegengesetzten, nicht räumlichen, unsichtbaren Einheit gedacht werden, die als erste Bedingung der Ausdehnung selbst nicht ausgedehnt, sondern die Ausdehnung beherrschend ist. Diese Herrschaft über alle Ausdehnung liegt in der Concentration der Bewegung, die, wo sie ihre blosse Möglichkeit verläßt, und als wirkend, aber ohne die wirkliche Umgestaltung des Raumes blos auf sich selbst beschränkt sich zeigt, in dieser Möglichkeit der Herrschaft über alle Ausdehnung als Ton erscheint. Der Ton ist der einfache Gegensatz von dem Schwerpunkt. Hat nun das Gesetz der Plastizität überhaupt das blosse Gesetz der Schwere, wie es noch in der Baukunst herrschend war, nach und nach gänzlich abzuwerfen sich bestrebt, so ist ihr diese Verläugnung des Gesetzes der Schwere in der Musik erst vollständig gelungen, in welcher der reine Gegensatz der Schwere hervorbricht. Die Macht des Lebens, des bildenden und gestaltenden Lebens hat einen objektiven aktiven Einheitspunkt im Tone, wie sie in dem

Schwerpunkt einen passiven hatte. Die Tonkunst bildet eben so sehr innerhalb des Reiches der plastischen Künste den Gegensatz mit der eigentlichen Plastik, als sie die plastischen Künste beendend, und sie zum innersten, möglichst höchsten Einheitspunkt steigernd im vollen Gegensatz mit der Baukunst steht. Das vollendete Gesetz der räumlichen Umschreibung eines unsichtbaren subjektiven Mittelpunktes ist in ihr zum bestimmten Gesetz des zeitlich bewegenden, innern und unsichtbaren Maaßes aller räumlichen Umschreibung der Gestalt geworden. Das Reich der Gestalten und Formen ist in ein unsichtbares Reich von Harmonien übergegangen. Gerade in diesem Gegensatz mit der Baukunst finden wir die Tonkunst doch auch wieder in nächster Aehnlichkeit mit derselben. Die Tonkunst ist ein unsichtbarer Tempel, eine Wohnung des empfindenden Geistes, der die Töne ausbreitet und übereinanderthürmet, und von seinen Gefühlen unsichtbar, aber doch in bestimmten Entfernungen und Mensuren umgeben wird. Die Baukunst und die Musik haben die genaueste mathematische Grundlage unter allen Künsten. Die erste ist die Geometrie, die andere die Arithmetik der Natur. Jedes Tonstück ist ein unsichtbarer Bau, eine Harmonie beweglicher Kräfte. Harmonie der Töne ist ihr Gesetz, wie das der Baukunst Harmonie der Linien. Wenn der Baukunst die sichtbare Aeußerlichkeit entspricht, so muß auch zuerst das Gesetz der Schönheit als äußere Einheit und Mannigfaltigkeit sich in ihr beurkunden. Eben so wird die Plastik ihre Schönheit in der Fülle der leiblichen Schönheit, die Malerei aber ihre Macht und Schönheit in der Beweglichkeit und dem Reiz der Anmuth finden. Dagegen muß die Tonkunst zur höhern Einheit der Harmonie des Geistes mit der Empfindung sich erheben.

§. 305. Das Verhältniß des Tones zur menschlichen Empfindung.

Die seelische Empfindung in ihrer objektiven Unendlichkeit, in der Unmittelbarkeit und Allgemeinheit ihrer Innerlic[illegible] ist die unterscheidende subjektive Seite der Tonkunst. Wä[illegible] nemlich der Ton als ein objektiv für sich Bestehendes und [illegible]senes, in selbstständiger Einheit außer dem Su[illegible]

Plastizität oder Gestaltungsfähigkeit der persönlichen geistigen Kraft und Erinnerung in sich beschließt, muß er diesen Einheitspunkt in einer innern Allgemeinheit des Subjektes abspiegeln. Die Allgemeinheit des vom subjektiven Augenpunkte gemessenen Lebensgrundes, wie sie in der Malerei sich offenbarte, hat in der Tonkunst eine äußere objektive Einheit gefunden, und fordert daher den innern, seelischen Lebensgrund der Empfindung als entsprechenden subjektiven Gegensatz. Keine Linie, kein Punkt, keine Farbe ist in der Malerei für sich bestehend; dagegen ist in der Musik ein jeder Ton eine objektiv fixirte Einheit. So muß der Malerei das betrachtende Auge die Einheit verleihen, damit aus der Allgemeinheit des Lichtes die bestimmte Gestalt hervortrete. Dagegen muß in der Tonkunst die Seele der objektiven Abgeschlossenheit des Tones einen allgemeinen Grund verleihen, damit das Besondere sich im Allgemeinen finde, und aus der Einheit beider die Harmonie und Schönheit erblühe. Der allgemein seelische Grund des Menschen nimmt die Totalität seiner Natur in sich auf, aus der die Individualität seiner Leiblichkeit in äußerlichen Formen und Bewegungen sich losringt, auf dem das persönliche Eigenthum des Geistes sich auferbaut. Alle Empfindungen des Lebens ruhen als schlummernde Kräfte in der Seele. Sie ist nach allen Seiten hin bildungs- und gestaltungsfähig, und so der wahre Contrapunkt des die Gestalt objektiv messenden und umschreibenden Tones. Wie der Aether allumfassend die Welt umwandelt, und jedes Wesen athmet und lebt in seinem Hauche, so weht der Lebensodem allfühlend in der Seele, und athmend wohnt der Geist in diesem Lebensäther. In der Seele quillt des Lebens unendlicher Strom, und an seinem Ufer steht der Geist, und schöpft das Lebenswasser nach seinem Bedarf. So schlummern alle menschlichen Gefühle im allgemeinen Grunde der Seele, aber sie bedürfen eines Weckers, der zu bestimmten Bewegungen die Seele hinzieht, der der allgemeinen Lebenskraft Richtung und Farbe, einen bestimmten Charakter und Ausdruck verleiht. Eine unermeßliche Reihe von lebendigen Regungen schlummert in der Seele, aber sie müssen erst eine bestimmte Gestalt gewinnen, wenn der Geist von ihnen den bestimmten Ge-

brauch machen soll. Nichts aber spricht unmittelbarer zu dieser unbestimmten Empfänglichkeit der Seele, als der für sich bestimmte Ton, der eine in sich gemessene Bebung anschlagend, diese hineinklingen läßt in jenes unermeßliche Reich der Bebungen und Schwingungen des Lebens, die im ruhigen Schlummer von dem Hauche des äußern Lebens angeregt, in das Wallen von außen mit regen Wellen hinüberspielen. Wie wenn des Windes Hauch auf des Meerspiegels Fläche sich legt, und dort den wellenschwingenden Sturm herauflockt aus der Tiefe, so legt der Ton sich auf die schlummernden Gefühle, und regt sie auf zu stolzen Wellenschlägen. In der Mitte aller Bewegungen ist, nicht bewegend aber allbeweglich die Seele, die Empfindung ist der Radius, durch den sie aus jener Innerlichkeit zum besondern Leben herausbricht. Unmittelbar an die Empfindung wendet sich die Musik. Sie ist Sprache und Ausdruck des noch nicht zur geistigen Einheit gekommenen seelischen Lebensgrundes, der noch wogt und wallt, ein Meer von lebenskräftigen, aber noch nicht zu bestimmten Gestalten verwendeten Trieben des allgemeinen Lebens. Alle geistige Artikulation ruht in dieser Allgemeinheit. Aber die Musik ist noch nicht Sprache des Geistes, sondern Sprache der Seele. Alles, was den Menschen aufregt, und seines Lebens Grund ertönen läßt, ohne doch dem bestimmten, persönlichen Bewußtseyn anzugehören, ja dieses erst vorbereitet, das gehört dem Reiche der Musik an. Die Wärme der Empfindung, ohne die keine subjektive Bestimmung lebendigen Gehalt hat, ruht in ihr. Wo das Leben wogt und wallt, ohne sich selbst Rechenschaft über seine Aufregung geben zu können, da herrscht der Ton. Alles tief Empfundene und noch nicht zum Geiste Versammelte kann man wohl singen, aber nicht sagen. Es ist etwas Weibliches, allgemein Fühlendes, und daher dem persönlichen Bewußtseyn Entfremdetes im Reiche der Töne. Der viel reflektirende Denker ist daher meistens wenig geübt in der Musik, weil es dem persönlich messenden Geiste widerspricht, im unbestimmten Reiche der Empfindung blos unbewußt zu weben und zu schweben, ohne in sich festen Grund zu haben, und die Einheit und Bestimmung sich von außen vorschreiben zu

lassen; blos von außen angeregt zu werden, ohne selbst aufregend und bestimmend zu Werke zu gehen. Dagegen sind menschlich seelische Zustände, in denen aus dem allgemeinen Grunde die Schwingung der Lebensthätigkeit hervorbricht, so recht das Eigenthum und die Gewalt der Töne. Wenn in Fra Diabolo die jugendlich liebende Braut in stiller, verschwiegener Kammer sich den Strömungen der sie überwältigenden Gefühle hingibt, und gewissermassen von den Wellen des jugendlichen Lebensstromes mit fortgetragen wird, da mag sie nicht im wohlstylisirten Monolog sich über ihre Empfindung Rechenschaft geben, sondern sinnend und singend zieht es durch ihre Brust, und nicht das Wort ist es, sondern der Ton, der lebt und webt in ihr. Oder wenn im hehren katholischen Gottesdienste es vom Allerheiligsten herauswallt, wie ein unsichtbarer Geisterstrom; wenn es mit heiliger Andachtsgluth alle Gemüther ergreift, und das Wehen des göttlichen Geistes und der göttlichen Liebe alle Herzen durchzieht: da schweigt die subjektive Andacht, das Einzelbegehren der Menschen, und alle faßt es mit innerer Regung; ein Hauch göttlichen Lebens, aus dem der persönliche Geist seine Gedankenblumen mit Himmelsthau besprengt fühlt, in dem sie wachsen und blühen, reißt die Herzen im Sturme mit sich, und von der Orgel rauscht die Fülle der Harmonieen herab, in der der Mensch sich, und seine subjektiven Leiden und Freuden, seine Gedanken und Sorgen vergißt, und mit einstimmt in die Harmonie des Lebens, das in allen Tönen den Schöpfer preist und den Erlöser. Das ist Gefühl, ist Stimmung des Geistes, ist ein Grundton des Lebens, der durch die individuellen und subjektiven Richtungen hindurchtönt, und sie in ein allgemeines Bewußtseyn auflöst, um ihnen aus dieser Allgemeinheit Kraft und Nahrung zu spenden. Nur für solche Momente ist Musik. Diese herauszufinden ist ihre Kunst. Auf jede andere Weise angewendet ist sie zweck- und sinnlos. Der Ton ist ein Magnetiseur, der den Geist in einen seelischen Schlummer versenkt, indem er nicht das subjektive, sondern das allgemeine Leben erschaut.

§. 306. Die geistige Macht der Töne, begründet in der seelischen Allgemeinheit.

Wenn die alten Geschichtschreiber erzählen von einer übergroßen Macht der Musik, die Städte gründet und Wälder tanzen lehrt, so ist das zum Theil allegorische Beschreibung der Macht der Harmonie, zum Theil aber lebendige Darstellung von einer oft wirklich unbegreiflichen Macht derselben. Diese unbegreifliche Macht der Töne hat ihren Grund gerade in der seelischen Potenz derselben. Wie die Seele in der Allgemeinheit und Universalität ihres Lebens im Traume und im magnetischen Hellschlafe das Unbegreifliche, jede individuelle Kraft weit hinter sich Zurücklassende, ja die individuellen Gesetze der Leiblichkeit oft geradezu Aufhebende im Leben erscheinen läßt; so wird auch die Rückwirkung des Tones auf die Seele häufig an's Wunderbare grenzende Erscheinungen haben hervorbringen können, besonders zu einer Zeit und bei Menschen, wo der seelische Lebensgrund noch in einer ausgedehntern Ueberwiegenheit vorherrschend seyn konnte. In dieser seelischen Potenz liegt auch die Macht der Töne über Geschöpfe, die ohne geistige Lebenseinheit blos die thierische Seele haben. Die stärkende Kraft der Musik für das ermüdete Schiff der Wüste ist bekannt. Am auffallendsten aber zeigt sich im Oriente der Töne wunderbare Macht an den Schlangenbeschwörern. Wohl ließe sich bei jedem Geschöpfe ein Ton denken, dem sein Organismus gehorchen müßte. Daß man bei gewissen Schlangen dieses Naturgeheimniß gefunden, dürfte für den Kundigen zu vielen Aufschlüssen über die Geheimnisse des thierischen Lebens führen. Alles Zauberwesen hat darum mit dem Ton sich verbunden. Es liegt selbst schon in dem wiederholten Fortsumsen irgend eines unwillkührlich gefundenen Tones eine unbewußt wirkende Kraft. Auch läßt die Erscheinung sich häufig genug beobachten, daß durch irgend eine seelische Aufregung unser Leib in eine Art von schwingender Bewegung geräth, in der solche, den ganzen Körper durchziehende, wellenförmige Bebungen den Tonwellen [illegible] [illegible] seelisch gesteigerten, mehr einem innern [illegible] und im Strome dieser Empfindungen [illegible] lich

geistig bewußten oder individuell leiblich bewegten Zustand versetzen. Alle Leidenschaften, die in diesem seelischen Leben ihren Grund haben, können daher durch die Musik, die von außen in uns hineinwirkend, ähnliche Schwingungen im Leibe hervorruft, wie die leidenschaftliche Erregung von innen heraus wirkend, sowohl erweckt als besänftigt werden. Darin liegt der geheimnißvolle Zauber des Tones. Die Leiblichkeit wird gleichsam flüßig gemacht, und die also in Fluß gekommene bildsame Masse des körperlichen Organismus wird, wie flüßiges Erz jeder Form sich fügend, umgeschmolzen, und in einer innerlich und äußerlich bedingten neuen, unsichtbaren Gestalt umgegossen werden. Die Gesetze des Organismus finden sich in einem geheimnißvollen Bande verschlungen mit der allgemeinen Harmonie des Lebens, und gehorchen ihr in freudig einstimmender Bewegung. Es fühlt die Seele und schaut ihren unsichtbaren Zusammenhang mit dem Leben. Von dem Grabe der Leiblichkeit erwachend spricht sie in summend singender Weise das Wolagesicht des geheimnißvollen Naturlebens. Alle Gesichte verkünden sich durch dieses Singen und Tönen ihrer geheimnißvollen Offenbarungen. Auch der pythische Orakelspruch tönte aus einer Tonsprache in nur den Eingeweihten verständlicher Weise hervor. Rythmus und Klang verbindet sich mit dem ersten Naturlaut. Die älteste Sprache ist ein rythmischer Gesang. Dieser tönende Numerus, diese unwillkührlich musikalisch poëtische Innerlichkeit der Sprache ist älter, als die individuell bedeutsame Prosa. Die mythische und epische Poesie war mindestens recitative vorgetragen. In einer seelischen Aufregung fand Balmikis, der indische Dichter, seinen Vers, und ein gleiches wird uns von dem Erfinder des Hexameters erzählt. Die Musik ist wesentlicher Ausdruck der seelischen Empfindung. Alle sogenannte malende Musik ist gegen die wesentliche Bedeutung der Musik. Nicht die leibliche Anschauung mag sie darstellen, sondern die seelische Erregung. Das Leben muß durch sie selbst potenzirt, in einen Zustand der Aufregung versetzt werden, aus dem der individuellen und subjektiv gährenden Thätigkeit eine innerlich erhebende und nährende Kraft gespendet wird.

B. Einheitlich innere Bedeutung der Tonkunst.

§. 307. Die subjektiv geistige Einheit.

Wenn in dem Ton die objektive Einheit offenbar wird, in der seelischen Empfindung aber die unbestimmte Allseitigkeit des Lebens dieser bestimmten Einheit als Gegensatz gegenüber steht; so ist damit eine Einheit und eine Unendlichkeit gegeben, die in ihrer Harmonie eine unsichtbare Gestalt der Schönheit erzeugen, die als ein bewegliches Gebäude, als ein unsichtbarer fliegender Leib den Geist umbaut und umschwebt. Diese Harmonie, die Einheit und Unendlichkeit mit einander vermählt, vermag aber diesen Gegensatz nur in allmähligen und organisch gegliederten Uebergängen auszugleichen. Weil eine bestimmte Einheit im Ton einer unbestimmten Allheit gegenübersteht, und die innere allseitige Möglichkeit derselben zu wecken sucht, so muß eben durch den Ton die Allseitigkeit auch wieder theilweise aufgehoben, und der sich schwingenden und bewegenden seelischen Lebenskraft eine bestimmte Bewegung mitgetheilt werden. Durch die Musik muß die Seele einen bestimmten Modus des Gefühles, eine gewisse Stimmung des Lebenszustandes erlangen. Die seelische Empfindung ist nicht individuell leibliche Bewegung, und nicht bestimmte subjektiv geistige Thätigkeit, sondern die allgemeine Basis, aus welcher beide Bestimmungen hervortreten. Nur jener Gegenstand ist wahrhaft musikalisch, in welchem jene doppelte Bewegungskraft sich einigt. Der Uebergang von jenen beiden Gegensätzen der Endlichkeit und Unendlichkeit, die in der Musik sich in Harmonie auflösen sollen, geschieht daher gleichfalls in doppelter Beziehung, in einer leiblich seelischen und in einer geistig seelischen Bewegung. Der Ton verbindet sich bald mit der organisch leiblichen Bewegung im Tanze, und verbindet sich gleichfalls mit der organisch geistigen Bewegung der Sprache im Gesange. Nur da, wo beide Beziehungen zugleich angeregt werden, kann die eigentliche Macht der Musik offenbar werden. In dieser doppelten Anregungsfähigkeit des Menschen aus dem allgemein seelischen Lebensgrunde entfaltet sich die unübersehbare Re[illegible] einzelnen Gefühlsmomente, die von dieser leiblich geis[illegible]ung in der Seele gebildet werden.

Mit dem sinnlichen Gefühle harmonirt ein geistiges und dieses soll durch jenes geweckt werden.

§. 308. Gegensatz des sinnlichen Eindruckes mit der geistigen Einheit.

Jene Bebungen der Leiblichkeit, die aus den Schwingungen der Töne hervorgehen, müssen dem Geiste eine gewisse mit der leiblichen Kraft harmonische Stimmung verleihen, und so wird auch in der Musik das geistige Element so wenig, als das leibliche vergessen werden dürfen, obwohl unsere Musik in der Regel von einer solch geistigen Bedeutung nichts wissen will. Man hat so häufig in der Musik die Ohren zu den alleinigen Richtern der Kunst gemacht, daß man darüber fast vergessen hat, mehr als blos sinnliche Anregung von den Tönen zu fordern. In diesem Sinnenspiel ist nun freilich die Musik am meisten geeignet, die Zeit mit harmonierenden Klängen zu füllen, und das geistige Bewußtseyn das so manchem sowohl um der zukünftigen Anstrengung, als um der vergangenen Erinnerung willen lästig ist, mit leerem Sinnenkitzel zu vertändeln. Um so höher aber sollte man die Aufgabe der Musik stellen, je leichter in ihr der Verfall und Mißbrauch einreißen kann, und je mehr ein solcher Mißbrauch der gefühl- und geistlosen Menge schmeichelt. Wohl in keiner Kunst ist man aber gegenwärtig weiter entfernt, eine höhere Anforderung an ihre Werke zu stellen. Zwar haben auch unsere Kunstausstellungen die Anfoderungen an die Malerei herabgestimmt, und weil man wenig Gutes zu sehen bekommt, ist man auch mit dem Mittelmäßigen und Schlechten zufrieden. Aber man hat es doch noch immer nicht so weit gebracht, die ersten freien Handzeichnungen eines Schülers mit Wasserfarben kolorirt für Malerei zu halten, wie in der Musik jedes Notenstück, das sich auf dem Clavier herabhämmern läßt, auch schon Musik heißen soll. Die Richtschnur und den geistigen Maßstab für ein wahres Werk der Kunst aber hat man so ziemlich verloren. Dieser Mißstand hat aber seinen Grund offenbar in der Einseitigkeit der Anfoderung, die man an die Musik macht. So lange man blos für die Ohren angenehm Klingendes von der Tonkunst erwartet, hat man ihr die Schmach angethan,

sie für gar keine Kunst zu halten. So lange jeder geistlose Mensch sich berufen glaubt, weil er Ohren hat, über Musik zu urtheilen, und dieses Urtheil irgend eine Bedeutung hat, wird die Musik nie über die Gemeinheit sich erheben, und die Worte Tonkunst und Musik ganz verschiedene Bedeutungen haben. Zwar darf das Ohr nie im Kunstwerk durch einen Mißton beleidigt werden. Aber diese Foderung charakterisirt noch nicht das Kunstwerk. Der geistige Werth macht erst das Reinklingende zum Schönen. Ueber geistigen Inhalt zu urtheilen, dazu reichen aber die Ohren, selbst die größten, nicht hin. Von der Musik sollen wir so wenig, als von irgend einer andern Kunst, bloße Unterhaltung fodern. Die geistige Erhebung, das Vergessen der Aeußerlichkeit und Sinnlichkeit im sinnlichen Genusse ist durch die Kunst wesentlich bedingt.

§. 310. Objektiv geistige Bedeutung der Tonkunst.

Aller blos subjektive Maßstab muß von dem Kunsturtheil ausgeschlossen werden. Jede Kunst muß eine objektive, und zwar eine natürlich und eine historisch objektive Bedeutung haben. Von dieser Bedeutung muß das Kunsturtheil und die Anforderung an die Kunst abhängig gemacht werden. Objektiv historisch ist die Anfoderung an jede Kunst durch die Fülle des historisch persönlichen Glaubensinhaltes ausgesprochen. Schon darin offenbart sich die innere Haltlosigkeit der Christenthumsvertilgenwoller neuester Zeit, daß sie gar nicht bedenken, wie der Inhalt des Christenthums bisher weder durch die Kunst, noch durch die Wissenschaft in seiner subjektiv menschlichen Bedeutung erschöpft worden ist. Bevor man irgend einen objektiven Inhalt überflüßig machen will, sollte man ihn doch erst fassen und verstehen. An ein Darüberhinauskommen ist erst zu denken, wenn die Zeit einmal vollständig in ihn hineingewachsen und darin ausgewachsen ist. Mit jenem Ende des subjektiven Erfassens des christlichen Glaubensinhaltes muß aber auch die Vollendung [illegible] er subjektiven Kräfte und somit der Zeit selbst [illegible] ...nn mag das Christenthum aufhören in [illegible] über- zeitliche Verherrlichung [illegible] zur

Vollendung und vollständigen Ausscheidung der positiven und negativen Tendenzen und Willensäußerungen führen sollte. Ohne Reception und inneres Verständniß dieses Glaubensinhaltes wird auch die geistige Macht, und die im Geiste lebendige höchste seelische Empfindung dem Menschen fremd bleiben, und eine geistige Würdigung der Kunst fehlen. An diesem Maaßstab der höchsten subjektiven Steigerung menschlicher Kräfte muß die Aufgabe einer jeden Kunst gemessen werden. Der tiefste Glaubens- und Offenbarungsinhalt muß dem Menschen, so weit er für ihn als Lebenskraft gegeben ist, zugänglich gemacht werden, nach den möglich höchsten Grenzen seiner Natur, wenn das menschliche Gemüth wirklich Befriedigung und Ruhe gewinnen soll. Dieser objektive Maaßstab des persönlichen Glaubensinhaltes fodert somit auch noch zum wahren Verständniß seiner den Menschen erreichbaren Relation ein objektives, in der Natur oder in der Relativität des Menschen gelegenes Criterium, wodurch nicht blos der Inhalt, sondern auch die bestimmte Schranke, der Umfang der diesen Inhalt ergreifenden subjektiven und natürlichen Kraft bestimmt werden kann. Alles Menschenwerk aber erwächst aus einem persönlich gegebenen und unerschöpflichen Inhalt, und aus einer dem Menschen unübersteiglichen natürlichen Schranke. Inhalt und Umfang bilden den Gehalt eines jeden Werkes. Wie nun die Musik in ihrer geistigen Potenz den höchsten Glaubensinhalt ergreifen muß, und nur dann vollendet ist, wenn sie die höchste Erkenntniß dieses Inhaltes innerhalb den Grenzen der ihr angewiesenen elementaren Kraft erreicht hat, so muß an eben diesem natürlichen Elemente der Tonkunst die bestimmte Aufgabe derselben gemessen werden.

C. Die elementare Einheit des Tones.

§. 312. Die Meßbarkeit des Tones.

Die Musik als Tonkunst hat ihr natürliches Element in dem Ton. Das Reich der Töne ist aber nicht blos ein unermeßliches in Hinsicht auf die Möglichkeit der verschiedenen Modulationen der hörbaren Töne, sondern auch durch diese Verschiedenheit

ein natürlich unbestimmtes. Nicht jeder Naturlaut, nicht jedes hörbare Geräusch, das in der Zeit nach unbestimmten Verhältnissen als gebrochener Laut zum Ohre gelangt, noch jeder zeitlich gemessene Schall ist musikalischer Ton. Damit aus den hörbaren Lauten wirklich Töne werden, muß die innere Harmonie in Lauten sich offenbaren können. Jenes seelische Prinzip der Einigung geistiger und leiblicher Bewegung, das als innere Anforderung an die Tonkunst gestellt werden mußte, bedingt auch die elementare Bestimmung des Lautes als äußere Basis des musikalischen Gesetzes. Der Laut ist nur dann ein musikalischer Ton, wenn er jene Doppelseitigkeit in einer bestimmten, an sich und objektiv gemessenen Einheit in sich beschließt. Ein Endliches und ein Unendliches der leiblich tönenden Schwingung müssen sich im Laute begegnen, damit er zum musikalischen Tone werde. Diese Einheit läßt sich in der objektiven Erscheinung des Tones einfach nachweisen. Der hörbare Laut entsteht durch die Schwingung irgend eines befestigten Körpers. Wo keine Widerlage ist, kann auch keine Schwingung und somit kein hörbarer Laut entstehen. Ist aber diese Widerlage an einem ausgedehnten, elastischen Körper in bestimmten Verhältnissen angebracht, so wird der Schwingungsakt dadurch ein einfach bestimmter und meßbarer. Aus der Beobachtung dieses Schwingungsgesetzes sind die verschiedenen Klangmesser der Akustik entstanden. Alle diese Klangmesser, so verschieden die Gegenstände und die daraus hervorgehende Form der Messungsinstrumente seyn mögen, weisen aber alle auf eine Bruchzahl hin, in der das Verhältniß des Schwingungsknotens oder des Ausgangs der Schwingung zu den mitschwingenden Theilen steht. Nur dann, wenn in regelmäßigen Verhältnissen die Bewegung von einem Mittel- oder Anfangspunkte ausgehend peripherisch sich mittheilt, — daß diese peripherische Bewegung meistens nur nach einer oder nach zwei Seiten hergestellt wird, thut nichts zur Sache, — entsteht der meßbare Ton. Es schwingen nicht alle Theile zugleich, sondern nur in regelmäßigen Verhältnissen werden die einzelnen Punkte in jene lineare Bewegung mit hineingezogen. Dadurch erscheint der Ton als Mittelpunkt aller Ge-

staltung, indem alle unbestimmten oder leicht beweglichen Körpertheile nach diesem Schwingungsgesetze sich ordnen, je nachdem sie schneller oder gewaltiger von jenem ausgehenden Bewegungsakte ergriffen werden. In diesem Gesetze entstehen die Klangfiguren, deren reiche und verschiedene, aber doch in mathematischen Bestimmungen erkennbare Bildungsgesetze durch eine organische Zusammenstellung zu einem tiefen und reichhaltigen Aufschluß über die organischen und unorganischen Formen führen dürften. Mit dieser Bruchzahl der Schwingungsverhältnisse des angeschlagenen tönenden Gegenstandes ist der Ton in jener Einheit eines beweglichen und unbeweglichen, eines endlichen und ins Unendliche sich verlierenden Faktors gegeben, die zu jeder zeitlichen und räumlichen, überhaupt zu jeder Daseynsbestimmung gehört. Die Einheit der Schwingungsverhältnisse mit einem angeschlagenen Knotenpunkte, und das gleichmäßige Mitschwingen antwortender und harmonirender Theile erzeugt den Ton. So ist der Gegensatz und die Einheit zugleich gesetzt. Die Progressionsreihe enthält eine Grundzahl a, die durch die Schwingungsverhältnisse, die im zunehmenden Wachsthum nach dem gleichen Gesetze der Differenz d sich ausbreiten, ins Endlose sich verlieren kann, und doch stets durch das differenzirende Gesetz als Begreifliches und einheitlich Faßbares bestimmt meßbar erscheint, ohne doch von der messenden Einheit ganz verloren zu werden. Wie in der Malerei durch die Abstufung von Licht und Schatten die Gestalt als eine aus dem Unendlichen hervortretende und wieder mit diesem verschwimmende erscheint, wie in der Plastik durch die Wellenlinie der Leiblichkeit die einfache Form in eine Unendlichkeit von in einander verfließenden Uebergängen, die Einheit ins Unendliche hinübergeführt wird: so geschieht dasselbe auch in der Musik, nur mit dem doppelten Unterschiede, daß das musikalische Gesetz die Bewegung selbst in ihrer innerlich gestaltenden Schwebe und Schwingung ergreift und festhält, und daß diese Haltung des Unendlichen in einem bestimmten Maaße ein deutlich ausgesprochenes, nach einer Seite hin in der Differenz mathematisch bestimmbares Gesetz geworden ist, ohne doch den

Uebergang zu jener Unendlichkeit, welche von der Kunst gefordert wird, zu verlieren.

§. 313. Das mathematische Gesetz des meßbaren Tones.

Die Musik wird zu einer hörbaren Arithmetik in derselben Weise, wie die Baukunst eine sichtbare Geometrie und Stereometrie seyn muß. Das stereometrische Gesetz wird in der Baukunst als Differenzpunkt der einzelnen Glieder eintreten, indem jede gerade Linie nothwendig in die Kreislinie übergeführt werden muß, was z. B. in der griechischen Baukunst im reinen Gegensatz der runden Säule und des linearen Gebälkes, in der germanischen Baukunst aber in der vollendeten Eintragung des einen Gesetzes in das andere der Fall war, so daß im aus dem Dreieck entstandenen Spitzbogen die Sehne als quantitatives, der Bogen als qualitatives Maaß beständig zugleich gesetzt waren, und Kreis und Quadrat mit ihren entgegengesetzten geometrischen Gesetzen in vermittelter Einheit neben einander, oder eigentlich im steten Uebergange in einander bestanden. In gleicher Weise ist das musikalische Gesetz eine Einheit von einer unendlichen Reihe von Schwingungen, die in sich selbst wiederkehren, und nur durch den Bogen und den im Bogen gemessenen Grad getheilt und bestimmt werden können, wogegen diese unendliche Reihe mit ihrer irrationalen, zu der Fluxionslehre der Aufhebung von Identität und Differenz, in der kein Theil er selbst, sondern Uebergang zu einem Andern ist, gehörigen Grundzahl, die nur in einem bestimmten Verhältniß zu einem unbeweglichen Mittelpunkt gemessen werden kann, eine bestimmte Differenz, entsprechend der quantitativ meßbaren Dreiecksbogensehne als arithmetische Einheit in sich einschließt. Das Verhältniß der reinen Einheit, welches in der Baukunst durch das reine Dreieck gebildet wird, in welchem Quadrat und Curve ihre gegenseitigen Messungsverhältnisse in einander eintragen, und das erst mit der Vollendung der Baukunst im germanischen Style zum Vorschein kam, muß in der Musik gleich von vorne herein als das dominirende Verhältniß, als arithmetisches Zahlenverhältniß sich geltend machen. Die mögliche Reihe der Töne, die an sich als

eine unendliche erscheint, wird durch dieses Verhältniß auf bestimmte Grenzen zurückgeführt, in welchen das dreifache Verhältniß der zum Reiche der Tonkunst gehörigen Ton-Elemente sich gestalten muß. Nicht ein einziger Ton kann das Reich der Kunst ausmachen, sondern nur in der Mannigfaltigkeit der Elemente kann eine reichhaltige Gestaltung sich offenbaren. Jeder Ton wird daher als reine Einheit von einer unendlichen Progression, die von einem bestimmten Anfangspunkte ausgeht, und durch eine bestimmte Differenz getragen wird, gebildet. In jedem Tone findet sich daher eine konzentrische Einheit seines Fürsichbestehens, die mit allen möglichen Einheiten, die in einer bestimmten Progression mittels einer gleichbleibenden Differenz gebildet werden, und in dieser ihre meßbare Bestimmung haben, in ein bestimmbares Verhältniß treten kann, in welchem Verhältniß der Unterschied der Töne begründet ist. Nur in diesem Unterschied findet sich jene Mannigfaltigkeit der Zusammensetzung, die, wie in der Malerei die Brechung des Lichtes in der Farbe, zur Schönheit wird, und in der Vereinigung von im gleichen Qualitätsgrunde quantitativ verschiedenen Verhältnissen bestehen muß, woraus ein Kunstwerk von unter sich verschiedenen und doch dem gleichen Ausdruck dienenden Tönen entstehen kann. Diese Verschiedenheit kann aber als bestimmter Unterschied allein meßbar und folglich sinnlich wahrnehmbar seyn. Die Verschiedenheit der Töne wird deßwegen nicht als eine ins Unendliche sich fortsetzende gedacht werden dürfen, sondern ebenfalls in einer faßbaren Einheit ihre elementare Bestimmtheit besitzen. Ein bestimmter Ton als Mittelpunkt der peripherischen Schwingung betrachtet wird nur in der gleichen Potenz den Unterschied begründen. Die Potenzirung seiner Grundzahl führt zu keinem neuen Ton, sondern nur zur Wiederholung seiner selbst in einer höhern oder niederen Stufe. Wie ich die Einheit nicht potenziren, sondern nur in die arithmetische Progression irgend einer bestimmten Zahlenreihe auflösen kann, die selbst in ihrer Reihe dieselbe Zahl, nur in einer höhern Dignität z. B. als Zehner, Hunderter ꝛc. in der gewöhnlichen arithmetischen Form des Dezimalverhältnisses wiederholt, als Potenz aber stets sich selbst gleich bleibt, so wird

auch der durch die arithmetische Schwingungsprogression entstandene Ton seine Einheit zwar potenziren, aber niemals ändern können. Die Oktav ist daher nie ein neuer Ton, sondern die völlige Consonanz des angeschlagenen Grundtones, d. h. dieser Grundton kehrt nach einer bestimmten Reihe von Zwischenräumen oder Intervallen wieder in sich selbst zurück, so wie die Peripherie eben darum, weil jeder Punkt zugleich Uebergang zu einem andern ist, nach einer Reihe von durchlaufenen Graden wieder in sich selbst zurückkehrt.

§. 314. Das Kunstgesetz der akustisch gemessenen Töne.

Jeder Ton hat seine eigene Dignität, seine innere Bewegungskraft und Intensität, die, im Unterschied von andern Tönen festgehalten, eine bestimmte Tonleiter erzeugt, die zuletzt im Kreise sich um einen innern Mittelpunkt herumstellend, wieder in sich selbst zurückläuft, und in dieser unlöslichen Kreisbewegung das Unendliche, Irrationale mit der rationalen Einheit der gleichen Differenz der eigenen Schwingung vereinigt. Das erst erwähnte seelische Gesetz der Empfindung wiederholt sich somit im Tone, der nun in seiner Einheit zugleich eine Reihe von auf einander folgen könnenden Tönen anstimmt, die durch den angeschlagenen ersten Ton in bestimmbaren Verhältnissen sich als mögliche Uebergänge erweisen. Die Musik wird dadurch zu einer innern Bewegung, zu einem Tanze der Seele, in dem jede beginnende Bewegung und Schwingung eine unendliche Reihe von möglichen Wendungen und Schwingungen erzeugt, die alle auf die erste Bewegung folgen können, und durch eine aus dieser unendlichen Reihe herausgewählte, die als die verwandteste zugleich als diejenige erscheint, die für sich selbst wieder eine gleiche Reihe von Schwingungen eben so hervorruft, wie sie durch die eigene Bestimmung eine andere Reihe unterbrochen hat, und somit von einer unendlichen möglichen Reihe den Uebergang zu einer andern unendlichen möglichen Reihe von Bewegungen bildet. In diesem steten Uebergang von einer unendlichen Reihe in eine andere durch die endlich bestimmte Folge offenbart sich die Schönheit und Harmonie des

Kunstwerks. Der Tanz ist eine schöne Bewegung, in soferne er jene innern Uebergänge in sichtbaren Bewegungen nachbildet. Irgend eine Art Tanz, die manchmal nur in einem unbewußten Wiegen des Leibes sich kund gibt, verbindet sich daher mit jeder Folgenreihe von Tönen. Wie aber ein Ton nur die anfangende Bewegung von Tönen ist, die sich nach ihm wollen hören lassen, so ist er zugleich auch der Zauberer, der die verwandten Töne als mit ihm in gleicher Schwingung hingerissene und mitklingende Bebungen aus der tiefen Nacht des Schweigens heraufzubeschwören vermag. Jeder Ton, wie er eine Reihenfolge von Tönen nach sich hat, so ruft er auch einen nothwendigen Gegensatz von Tönen neben sich hervor, als deren Einheitspunkt er gedacht werden muß. Dieses Nacheinander- und Nebeneinanderklingen der Töne, das in musikalischer Bezeichnung durch ein Nebeneinander, und Auf- oder Uebereinanderstehen der Tonzeichen sich ausdrückt, steht aber für sich wieder im einfachen Gegensatz, der gleichfalls zu einer wirklichen Einheit sich verbinden muß. Wie der Ton in seinem Entstehen als Schwingungseinheit eine Vereinigung eines bestimmten bewegenden Punktes mit einer unendlichen Reihe von möglichen Schwingungen in einem einheitlichen Gesetze sich verbindet, und dadurch eine unendliche Reihe von Bewegungen in einer wirklich bewegenden Einheit zusammenfaßt; so bietet er auch in seinem Bestehen als Ton eine gleiche einheitliche unendliche Beschaffenheit dem bildenden Geiste gegenüber dar, und wird durch die in ihm liegende Einheit und Besonderheit zum brauchbaren Elemente des das Unendliche im endlichen Maaße darstellen wollenden Geistes. Für das ganze Gesetz der Tonkunst ergeben sich nach diesen Voraussetzungen drei bestimmte formelle Glieder, die aus dem Nacheinander-, Nebeneinander- und Ineinanderklingen der einzelnen Töne hervorgehen. Jedes dieser drei Glieder entwickelt sich dann selbst wieder in den Relationen des organischen Bildungsganges, und wird daher aus der bloßen Möglichkeit seiner formellen Bestimmung heraus zum nothwendigen Gesetze, und aus diesem zur freien Wirklichkeit sich entfalten müssen; so daß das Nach-

einander, wie das Neben- und Ineinander in den Stufen ihrer möglichen, nothwendigen und wirklichen Kunstform betrachtet werden müssen.

2. Die besondern Gesetze der Tonkunst.

A. Die innern Gesetze der Tonkunst.

a. Das Nacheinanderklingen der Töne.

α. Das mögliche Nacheinander.

§. 315. Das Zeitmaaß im Allgemeinen.

Die erste Stufe, das Nacheinander der Töne, fordert zur Möglichkeit seiner Erscheinung die in der Zeit bestimmte äußere Abgeschlossenheit des Tones. Jeder Ton, der innerlich eine gewisse Intensität, eine gewisse Qualität des Schwingungsgesetzes besitzt, kann nur dadurch in ein Verhältniß zu andern Tönen treten, daß er selbst in einem bestimmten Zeitmaaß hörbar wird. Nach außen hörbar wird die Zeit als äußerstes Maaß des Tones erscheinen. Dieses Zeitmaaß, das dem Ton eine bestimmte Dauer zutheilt, bildet die Möglichkeit des Hörbarwerdens mehrerer Töne nacheinander. In dieser Möglichkeit ist das Maaß des einzelnen Tones ein an sich bestimmtes, das zunächst willkührlich ist. In dieser ersten Bestimmung liegt aber auch eine zweite. Kann das Zeitmaaß des einzelnen Tones einerseits so lange andauern, daß noch ein einfaches Bewegungsgesetz als fühlbares Maaß angewendet werden kann, weil ohne diese fühlbare Meßbarkeit auch die faktische Vergleichung der Folge aufhören müßte, und andrerseits so sehr abgekürzt werden, als es die Möglichkeit der Hervorbringung eines Tones in dem bestimmten Zeittheilchen fordert; so wird mit dieser nach dem Bedürfniß und der Bedeutung des in dieser bestimmten Zeit hervorgebrachten Tones begrenzten Dauer eines Tones zugleich das Verhältniß zu andern Tönen gegeben seyn, die, ob länger oder kürzer dauernd, in einem einfachen meßbaren Verhältnisse zu einander stehen müssen. Das einfachste Gesetz dieser Aufeinanderfolge ist ein rythmisches und metrisches, wie es aus der Bewegung der Stimme oder des Leibes im Tanze sich von selbst ergibt. Die erste Entwicklung der

Tonkunst, ausgesprochen in der Begleitung des Wortes durch den Gesang, erzeugte von selbst eine Verhältnißbestimmung, die aus dem Gegensatze, wie er in der Metrik des Wortes ohnehin bestand, hervorging, und dem einen Ton die Hälfte der Zeitdauer des andern verlieh. Nebst der metrischen Bewegung gab sich dann auch die schwingende Bewegung des Tanzes, die aus dem vollen Gegensatz von einer ganzen betonten und zwei halben unbetonten Längen eine Art von Dreischlag bildete, wodurch eine Dreitheilung der ganzen Länge entstand. Diese Bestimmung des einfachsten Längenverhältnisses war der Zeitbewegung am angemessensten und am leichtesten in seiner Folge zu unterscheiden. Ein stets wechselndes Maaß hätte nothwendig die Gleichmäßigkeit der äußern Bewegung stören müssen. Gerade weil der Ton innerlich schwingend und bewegend war, so durfte die äußere Bewegung nur in dem allereinfachsten Gesetze der äußerlichen faßbarsten Mensur erscheinen, sollte nicht aus der Wechslung oder aus dem schwierigen Theilungsverhältnisse der Zeitdauer die unvermeidliche Verwirrung der Empfindung beider Schwingungsarten entstehen. Wie das Verhältniß von $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ als das einfachste angenommen werden mußte, das selbst im möglichen Wechsel noch mit Sicherheit gehört werden konnte, wegen des eintretenden Gegensatzes der Bewegung, der zwischen zweitheiligen und dreitheiligen Schwingungen sich kund gab; so war ein möglicher Wechsel doch selbst wieder abhängig von der nothwendigen Aenderung der aus der Qualität der Tonfolge hervorgehenden Bewegung. Die Art der Töne selbst mußte über den Gebrauch des rythmischen Zeitmaaßes entscheiden. Die längere Dauer des gleichen Zeitmaaßes ergab sich demnach in natürlicher Folge aus dem qualitativen Grunde jenes quantitativen Zeitmaaßes. Aus der motivirten Abwechslung dieser Zeitmessung erwuchs sofort eine Art von rythmischer Bewegung, die der musikalischen Produktion eine gleichmäßige Bewegung und durch fortgesetzte Einhaltung des aufgenommenen Gesetzes eine Mitschwingung der äußern Bewegung des Körpers ertheilte. Diese Bewegung, in äußerlicher Schwingung des Diri-

genten dargestellt, und der Tonreihe als stehendes Gesetz vorgeschrieben, erzeugte den Takt.

§. 316. Der Takt.

Der Takt als die natürlichste und einfachste Zeittheilung ist um so wesentlicher, je reicher die Zusammensetzung der Töne sich gestaltet. Nur wo wenige Töne in einer gewissen Regelmäßigkeit wiederkehren, wie etwa im Vogelgesang, da liegt die Modifikation und Abwechslung großentheils in der unendlichen Abwechslungsfähigkeit des Zeitmaaßes. Der Vogelgesang wird auch großentheils durch das kaum mehr zu erhaschende Wirbelnde und Stoffende der Bewegung so abwechselnd. In der qualitativ an Tönen reichen Musik aber muß die Einheit durch die Quantität der Zeitmessung durch den gleichmäßigen Takt hergehalten werden. Der Takt, wie er von der innern Beschaffenheit des Tonstückes motivirt ist, und ohne wesentliche Veränderung des Inhalts nicht verändert werden kann; so darf er auch im Laufe eines Tonstückes nur dann geändert und gewechselt werden, wenn dazu ein hinreichendes Motiv vorhanden ist. Eine gleichmäßige, allgemein fühlbare und regelmäßige Eintheilung des Zeitmaaßes oder Taktes ist daher um so nothwendiger, je mehr dadurch die äußere Einheit des Tonstückes hergehalten wird. Der Takt steht in einem Tonstück ungefähr in demselben Verhältniß zum Ganzen, wie der Vordergrund in einem Gemälde in seiner nächsten, und dem Auge bestimmten und genau umschriebenen sichtbaren Grenze als äußeres Augenmaaß z. B. zu einer ganzen Landschaft. Diese Takteintheilung, wie sie mit dem Reichthum der Töne zusammenhängt, hat, ausgehend von jener ersten, dem Tanz und dem epischen Gesang entlehnten Theilung, mit der vollständigen Ausbildung des Tonreichthums der Harmonie zugleich ihre volle Begründung erhalten, und in dieser letzten Bildung jenes erste Verhältniß auf einen allgemeinen Maßstab zurückführen lassen. Als allgemeiner Maßstab des Theilungsverhältnisses galt in dieser Bestimmung mit Recht die, das einfache dichotomische oder quantitative Theilungsverhältniß vollständig in sich beschließende Vierzahl. Indem nun die

einzelnen Theilungsverhältnisse zu dieser Vierzahl zurückgeführt wurden, entstand daraus als einfachstes Gesetz die Theilung des Taktes in den *geraden* und *ungeraden*. Die geraden Takte erklären sich am einfachsten aus dem gleichförmigen $\frac{2}{4}$ Takte. Der ungerade Takt erhielt dagegen eine ungerade Zahl zum Zähler, und theilte das Gesetz der Schwingung in ein rationales Endliches und ein irrationales Unendliches, das von dem rationalen Grunde stets mit Uebergehung eines Gliedes in ein ständig ungleiches Verhältniß übersprang. So entstand als ungerader Takt der $\frac{3}{4}$ Takt, der in seiner Beweglichkeit des Zeitmaaßes in der äußern kreisförmigen Bewegung zunächst der tanzenden Schwingung angehört, und dem regelmäßigen Umschwung, der von der quadratischen Einheit ausgeht, entgegengesetzt ist, indem er diese Einheit stets verläugnet, um ein irrationales kreisförmiges Maaß in jenes Längenmaaß einzutragen, und bei seiner eigenen Beweglichkeit eine geringere Mannigfaltigkeit der innern Bewegung erzeugte. Mit dieser Gliederung war die einfache Takttheilung beendigt. Jedes weitere Verhältniß von andern gebrochenen Zahlen war von dieser in dem Gesetz der Bewegung gegründeten, quadratisch oder kreisförmig umschriebenen Bewegung bedingt. Die weitere Eintheilung gründete sich auf jene primitive Grundlage, und erschien in der Theilung des geraden Taktes als $\frac{4}{4}$, oder eigentlich allen Takttheilungen zu Grunde gelegter, vollständig dichotomischer, *ganzer Takt*. Dieser ganze Takt gilt als allgemeines Maaß für beide Takte, den geraden und ungeraden. Theilt man nun in weiterer Gliederung den Zähler des $\frac{3}{4}$ Taktes nach dem ungleichen Gesetz des ungeraden, und den ungeraden durch den geraden Takt, so entsteht aus beiden der $\frac{6}{8}$ Takt, der nun in weiterer Theilung des geraden Taktes durch den ungeraden den $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt erzeugt, welcher letztere wieder als ganzer Takt erscheint, indem der Nenner nur von den Tonzeichen zu verstehen ist. So ist der $\frac{6}{8}$ Takt auch nur der halbe gerade Takt, dessen zwei Theile je in drei Taktschläge unterabgetheilt sind. Wie diese Taktarten aus der Theilung der primitiven Takte, so entsteht der $\frac{5}{8}$ und $\frac{10}{8}$ Takt, aus der Zusammensetzung von einen geraden und ungeraden, so daß mit

jener Theilung und dieser Zusammensetzung, die aber beide stets in den engen Grenzen der einfachsten Zahlenverhältnisse gehalten werden müssen, wenn nicht das Gehaltene des Zeitmaaßes in eine unverständliche Verwirrung verfallen soll, wo um des zu gekünstelten Zeitmaaßes willen gar kein Zeitmaaß mehr hörbar würde, die Grenze der Verschiedenheit der anwendbaren Takttheilung gesetzt ist. Ist durch die Zeitdauer die Möglichkeit der Aufeinanderfolge mehrerer Töne bedingt, so wird diese Möglichkeit selbst wieder eine nähere Bestimmung, eine objektive Nöthigung gewinnen, durch die Unterscheidung der aufeinanderfolgenkönnenden Töne unter sich. Jeder Ton muß aber von dem andern nicht blos durch seine Zeitdauer, sondern auch durch seine Schwingungsgesetze verschieden seyn.

β. Das nothwendige Nacheinander der Töne.

aa. Die erste Meßbarkeit der Qualität der Töne.

§. 317. Die Intervallen.

Die qualitative Verschiedenheit der Töne bildet die einzelnen Abstände der Töne unter einander, die Tonintervallen. Die Intervallen der Töne unter einander bieten eine unendliche Verschiedenheit dar. Jedes geringste Intervall ändert die Qualität des Tones. Diese Unendlichkeit der Intervallen muß aber, soll sie der Kunst als dienendes Organ untergeben seyn, nothwendig auch wieder eine Einheit in sich tragen, die aber auch die Unendlichkeit nicht ganz von sich ausschließt, sondern dieser gegenüberstehend und sie mit sich verbindend eine organische Reihe von geeinigten, harmonisch sich verbindenden und ins Unendliche sich hinüberschwingenden Gegensätzen erzeugt. Diese Einheit in der Mannigfaltigkeit und Unendlichkeit gibt das eigentliche Gesetz der Schönheit. Wie nun im menschlichen Leibe, wie dieß bei der griechischen Säule und in jeder Plastizität überhaupt hervortritt, die Einheit und der Uebergang ins Unendliche durch das Verhältniß von 2 : 3 und 1 : 7 hergestellt ist; so trägt sich nun dieses Gesetz der Schönheit in alle Kunstbildungen ein. In der Musik ist dieses einfache Gesetz zugleich ein mathematisch-reichhal-

tiges Vergleichungsgesetz geworden, aus dem der Reichthum der Töne, und zugleich ihre bestimmte Einheit hervorgeht. Indem in einer bestimmten Reihe von Tönen derselbe Ton auf der Stufenleiter nur langsamer oder schneller schwingend, d. i. tiefer oder höher klingend wiederkehrt, so muß nun zwischen diese Wiederkehr des gleichen Tones die ganze Tonreihe eingetragen werden. In Einführung des Gesetzes der Schönheit mit dem Verhältniß von 1 : 7 hat man den wiederkehrenden gleichen Ton die Oktave genannt, und die zwischenliegende Tonleiter in sieben Verhältnisse oder Intervallen eingetheilt, die aus dem einfachen Gesetze der Schwingung hervorgehen. Indem die herrschende Siebenzahl durch die einfach theilende Zwei- oder Vierzahl in Sekunden oder Quarten eingetheilt werden konnte, entstand daraus ein Verhältniß von gleichen und ungleichen Tönen, die in ihrer einheitlichen Verbindung alle die Oktav ausfüllenden Intervalle in ihrem regelmäßigen Abstande von einander bestimmen. Jede Hälfte dieser zur Oktav aufsteigenden Tonleiter begriff vier Töne in sich, die aber, weil in dem achten Tone der Grundton wiederkehren mußte, nur sieben Intervallen unter sich zu theilen hatten. So wurde je eine Reihe von vier Tönen mit einem halben Tone versehen, und es entstanden in jeder Vierzahl drei vollständige ganze Töne und ein überleitender halber Ton, die in ihrer Vereinigung die Reihe der sieben Intervallen vollständig ausfüllten.

bb. Die verschiedenen Zusammensetzungen der qualitativen Elemente der Musik.

§. 318. Die Klanggeschlechter.

Wenn zuerst der Ausgang von der Vierzahl innerhalb der Siebenzahl bedingt werden mußte, so war allerdings die einfache Verbindung von drei ganzen und einem halben Tone zum einfachen Tetrachord die einfachste und natürlichste Gliederung. Sobald aber diese Tetrachordentheilung in gleichmäßiger Ausdehnung bis zur Oktav sich fortsetzte, entstand auch schon die Ungleichheit, daß man entweder in gleichmäßiger Austheilung von ganzen und halben Tönen die Oktav im zweiten Tetrachord um

ein geringes überschreiten, oder in der Fortführung des ersten Tones der einen Tetrachordenleiter mit der andern um etwas hinter der Reinheit dieses Tones zurückbleiben mußte. Aus dieser Verschiedenheit entstanden die ersten Modifikationen der Tonleiter, die uns als Klanggeschlechter bekannt geworden sind. Je nachdem die Zweigeschlechtigkeit von ganzen und halben Tönen durchgeführt, oder der Uebergang der einzelnen Tetrachorde durch gebrochene halbe Töne, durch Vierteltöne vermittelt, oder jedes Tetrachord für sich in die mögliche Gliederung der Töne vom höchsten bis zum tiefsten Tone ausgeführt, und alle Uebergänge möglichst genau vervollständiget wurden, hieß das Geschlecht diatonisch, chromatisch oder enharmonisch. Diese verschiedenen Klanggeschlechter entstanden nothwendig aus der Unbehülflichkeit und Ungenügenheit der in den Tetrachorden benützten Intervallen. Das diatonisch-einfache System der Theilung führte über die harmonische Oktave hinaus, wogegen das chromatische gefärbte Klanggeschlecht, das die Uebergänge in weiterer Theilung in kleinern Intervallen vermitteln wollte, eine unendliche Reihe von Theilungen zur Folge haben mußte, ohne doch ein gesetzliches Ziel dafür zu erhalten. Die wahrhaft enharmonische Vereinigung dieser Gegensätze war aber im Umkreise von vier zusammengehörigen Tönen unausführbar, da eine gleichmäßige Temperirung der zwischen den harmonischen Oktaven liegenden Töne aus Mangel des zweiten Vergleichungspunktes unmöglich war. Die später erweiterte Saitenstellung der Instrumente war durch diesen Mangel allerdings herbeigeführt, konnte aber, so lange das Vergleichungsgesetz selbst nicht über die Vierzahl der zusammengestimmten Töne hinausgeführt wurde, zu keiner befriedigenden Lösung des herrschenden Gegensatzes führen. Selbst als man später die Zahl der verbundenen Töne von vier auf sechs erweiterte, geschah diese Erweiterung zwar immer im Gefühle einer irgendwo versteckten Ungenügenheit der Tonreihe. Allein auch bei diesem Uebergang zum Herachorden-System war man von demselben leitenden Prinzipe ausgegangen, nur einen halben Ton in die Tonleiter aufzunehmen. Die aus der Stellung dieses halben Tones hervorgehen-

den Tonarten wurden daher auch nur als Nachbilder der alten griechischen Tonarten aufgefaßt, und mit von dorther entlehnten Namen bezeichnet, und nach dem Verhältniß des halben Tones zur Tonika in authentische oder plagalische Tonarten unterschieden. Die Hexachorden-Skala, welche durch die Sylben ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnet, und daher Solmisation genannt wurde, forderte gerade bei dem Uebergang des halben Tones, der durch die Sylben mi, fa bezeichnet, welcher Uebergang Mutation, Aenderung einer solchen durch die Stellung des halben Tones geschlossene Tonreihe in eine andere, genannt wurde, eine genaue Ausgleichung der durch diese Stellung bedingten Verhältnisse, die nicht ohne Schwierigkeiten war, und daher in der Anwendung bald auf eine weitere und genügendere Bestimmung denken ließ. Diese Bestimmung war dem Grundgedanken nach in der Solmisation bereits niedergelegt, ohne doch zum rechten Bewußtseyn gekommen zu seyn.

cc. Die einheitliche Ausgleichung der verschiedenen Ton-Messungen.

§. 319. Die Zahl der neuern Tonarten.

An sich betrachtet war durch die Eintragung der Vierzahl in die Siebenzahl der Intervallen eine unendliche Reihe von möglichen Tonfolgen bedingt. Wollte man die Töne nach Quarten in ein reines, mathematisch-genaues Verhältniß zu einander bringen, so entstand mit jedem der innerhalb dieser Siebenzahl möglichen Töne eine neue Tonreihe, die ihre Oktav immer um eine Bruchzahl überschreiten mußte. Diese Ueberschreitung, wollte man sie auch wieder fixiren, bildete sofort einen neuen Grundton, der nun gleichfalls wieder eine Reihe von Intervallen nach sich forderte. Die gleichmäßige Vertheilung der Intervallen erzeugte somit eine endlose Reihe von Klanggeschlechtern, die alle unter sich eine gewisse Einheit gewahrten, aber mit andern Geschlechtern nur durch ganz kleine Bruchtheile von zwischenliegenden Intervallen der gleichnamigen Töne sich unterscheiden mußten. Wollte man nun auch nicht alle Skalen, die in dieser Genesis der Töne möglich waren, als wirklich brauchbare benützen, sondern nur diejenigen, in denen

eine Ueberzahl von deutlich meßbaren, also musikalisch-brauchbaren Tönen sich bildete, so war doch immer noch eine fast unabsehbare Reihe von Tonarten erwachsen, die noch dazu nicht alle eine gleiche Anzahl Töne in sich befassen konnten. In dieser Weise war das indische Tonsystem entstanden, das also von Anfang im Gegensatz mit dem griechischen System der Tetrachorde sich entwickeln mußte. Beide hatten eine richtige Auffassungsweise für sich. Aus der Vereinigung beider Anschauungsweisen konnte daher eine wirkliche Einheit der nothwendigen Gegensätze, die in der unendlichen Endlichkeit des Tones und seiner daraus hervorgehenden Wirkung auf die Seele lagen, errungen werden. In dieser Einheit finden wir das gegenwärtige Tonsystem unserer vier und zwanzig Tonarten. Diese sind entstanden aus der Erweiterung des Systems der Tetrachorde, und aus der Beschränkung der endlosen Genesis der indischen Tonfolge. Wird nemlich das System der Tetrachorde erweitert zur Umschreibung der ganzen Oktave in einer einfachen Skala, so entsteht in chromatischer Vertheilung die Zwölfthal der halben Töne, von denen fünf als vermittelnde, zwei aber als ursprünglich halbe Töne die einfache Fünfzahl der ganzen Töne ausfüllen. Jene ursprünglich durch die Quint- und Quarteneintheilung, von oben und unten gleichmäßig fortgeführt, entstandenen halben Töne, b : c und e : f stehen zu dem beginnenden Grundton a in einer verschiedenen Lage, indem zwischen den beiden halben Tönen einmal zwei, das anderemal drei ganze Töne, oder einmal vier, das anderemal sechs halbe Töne zu stehen kommen. Der auf den Grundton folgende dritte Ton, oder die Terz des Grundtons kann demnach entweder zwei ganze, oder drei halbe Töne einschließen, und wird nach diesem Unterschied die große oder kleine Terz genannt. Im entgegengesetzten Falle ist der entsprechende fünfte Ton die Quint, und hat jederzeit sieben halbe Töne zum unterscheidenden Intervall, wird aber durch die dazwischenliegende Terz vermittelt von dieser bald um zwei ganze, bald um drei halbe Töne verschieden seyn. Dieses erste Verhältniß begründet nun in der Reihe der Tonarten den unterscheidenden Uebergang vom größern Zwischenraume zum

kleinern, oder vom kleinern zum größern, wodurch die Tonwellen als anwachsende oder abnehmende härter oder weicher anklingen, und dadurch den Unterschied der Dur- und Moll-Tonarten begründen. Die Durtonarten lassen die große Terz zu, um im Uebergang zur Quint diese mit der großen Terz durch eine kleine zu verbinden, und so zu dem Grundton eine zweifache Terz, eine kleine und große zu bilden, deren mittlere Proportion über die kleine Terz eben so viel hinaus, als in die große Terz hinein, aber auf keinen in der Skala bestimmbaren Ton fallen würde. Gerade in diesem Uebergang bildet sich jener einfache Gegensatz, der in den beiden Terzen ein rationales und irrationales, in der Quint wieder ausgeglichenes Verhältniß, eine regelmäßige Einheit, hervorgehend aus zwei vollständigen Gegensätzen, die in quantitativer und qualitativer, oder quadratischer und peripherischer Umschreibung sich gegenüberstehen, und in ihrer Ausgleichung die dem geometrischen Spitzbogen des germanischen Styles entsprechende Ton-Curve beschreiben, erzeugt. Wie aber diese beiden Tonarten sich einfach einander gegenüberstehen, haben sie in dem verschiedenen Ausgangspunkt der Skala selbst wieder ein weiteres Gesetz der Modification. Fange ich bei a zu zählen an, so erreiche ich die, im Sprunge über die nächste Note b oder h, welche ein halber Ton ist, entstehende, auf c ruhende Terz mittels des Ueberganges von a durch h zu c, und habe somit ein Intervall von drei halben Tönen. Fortgehend von c durch d zur in e ruhenden Quinte muß ich einen ganzen Ton, der zwei halbe Töne neben sich liegen hat, und also eine Reihe von vier halben Tönen überschreiten. Ich gehe also vom Grundton durch die kleine Terz zur großen, und zum Gegensatz des Grundtons zur Quinte über. Das entgegengesetzte Verhältniß des Fortschrittes von der großen zur kleinen Terz findet von c aus statt. Die einfachste Tonart im weichen Klang ist folglich in a, und im harten in c gegeben. Der Ausgang für die Bestimmung aller Tonarten liegt somit in A moll und C dur. Wie von a und c, so kann ich von jedem der im Umkreise der chromatischen Skala liegenden zwölf halben Tönen ausgehen, und das eine wie das andere Verhältniß dabei zu Grunde legen, nur mit

dem Unterschied, daß bei diesem Fortschritt die eingeschalteten fünf Zwischentöne mit in die Bezeichnung aufgenommen werden, und von den in der Buchstaben-Skala liegenden Tönen bald ein halber Ton weggenommen, bald hinzugefügt werden muß, was durch die ausgesetzten + oder b bezeichnet wird.

§. 320. *Innere Bedeutung unserer Tonarten.*

In der Durchführung des durch die Solmisation nur schwach angedeuteten Unterschiedes von harten und weichen Tonfolgen durch alle zwölf halben Töne entstehen unsere vierundzwanzig Tonarten, die nun mit der Grundbedeutung des Tones wesentlich zusammenhängen, und den Gang des Gefühles, wie er durch die Musik erregt oder beschwichtigt werden soll, durch die ansteigende oder abnehmende, anschwellende oder abfließende Strömung der Tonwellen in diesem Umschwung des einen Gegensatzes in den andern vollständig in sich einschließen. Zwischen anwachsender Leidenschaft und abnehmender Gereiztheit des Gefühls von dem einfachen Uebergang der gestalt- und bewegungslosen Ruhe der Unempfindlichkeit und Apathie zum Punkte der letzten seelischen Aufregung, die auf dieser Stufe angekommen im Uebergange der Harmonie der Kräfte zur individuellen Evolution gehalten wird, sind alle möglichen Wärmegrade des Gefühles in jenen Tonarten ausgesprochen. Was die Seele empfinden kann, vom Anfang der Bewegung und Aufregung bis zur sanften Beruhigung der gespannten Kraft liegt in dieser Uebergangsreihe des bestimmten Gegensatzes von C dur und A moll. Jede Tonart hat ihre bestimmte aufregende Kraft, und es ist die Genialität des Meisters, der diese Kraft herauszufühlen, und die Reihe der Töne somit einander zu verbinden versteht, daß sie gerade in ihrem innern Zusammenhange diese seelische Wirkung hervorbringen, zu der sie durch ihre objektive Beschaffenheit am meisten geeiniget sind. Man hat den Seelenzustand berechnen wollen, für den die einzelnen Tonarten sich fügen. Allein wenn auch eine Berechnung des mathematischen Verhältnisses der Tonarten möglich ist, so wird doch nie die Seelenbewegung sich in der Weise berechnen lassen. Den rechten

Ton, der die Seele am tiefsten erregt, zu treffen, muß der Kunst des Meisters überlassen bleiben. Es liegt in dieser genauen Bestimmtheit der Tonarten, die in dem Umgang um alle halben Töne zuletzt wieder mit der letzten Durtonart zur ersten Molltonart zurückkehren, und dadurch in sich selbst einbiegen, ein Unendliches, was nur dem Genius gelingen kann, in seinem bestimmten endlichen Ausdruck wieder zu geben. So mathematisch-genau die Objektivität in der Tonkunst erscheint, so tieffühlend und geheimnißvoll treffend muß die Subjektivität andrerseits diese Gesetze zu überwinden wissen. Wie die höchste Leidenschaft eine Art Apathie, und die erste Bewegung des Gemüthes mit der letzten verwandt ist, wie in der ersten anwachsenden Aufregung das Allgemeine des Seelenlebens verlassen, und eine bestimmte Richtung der Empfindung, die aber noch kaum von völliger Ruhe und Unbestimmtheit sich unterscheidet, eintritt; so geht die Bewegung in ihrer letzten Steigerung fast in die individuelle Leidenschaft über, und steht an der Grenze der Region des Seelenlebens, ohne es doch gänzlich zu verlassen. So unterscheiden wir in der Plastik zwischen Statue und Gruppirung, aber die letzte Gruppirung im Torso führt wieder zur statuarischen Ruhe. In gleicher Weise kehren die Tonarten wieder zu ihrem Anfang zurück, und lassen durch diesen umschriebenen Kreis der Bewegung sowohl die Einheit als den steten Uebergang, und die aus diesem Uebergang beschriebene unmeßbare Allheit der möglichen Radien zu jenem umschriebenen Mittelpunkte erkennen. So entsteht ein Eines und Mannigfaltiges, und in seiner Art Unendliches, das aber doch in Beziehung zu einem bestimmten Mittelpunkt wieder ein Einfaches aber Unerschöpfliches, eine Allheit im vollständigen Sinne des Wortes in sich beschließt.

§. 321. Ausgleichende Einheit der mathematischen Differenzen der einzelnen Tonarten in der Temperirung.

Wie im Kreise ein bestimmtes Verhältniß zum Mittelpunkt alle Punkte der Peripherie bezeichnet, ohne daß diese selbst in ein quantitativ-quadratisches Längenverhältniß zum Radius gebracht werden könnte, so entsteht auch im Umkreise dieser erschöpfenden

Tonarten ein inneres, dem geistigen und persönlichen Mittelpunkte entsprechendes Verhältniß der Töne, das niemals objektiv und mathematisch bestimmt werden kann, sondern stets aus der objektiven Einheit in eine unbestimmbare Unendlichkeit übergeht. Wie nemlich die mittlere Proportion der beiden von dem Grundton und der Quinte umschriebenen Terzen aus der Division der Zweizahl durch die Dreizahl entsteht, und daher einen nie endenden Dezimalbruch erzeugen würde, so geht dieses Verhältniß durch alle Töne der Skala hindurch. Während nemlich der Grundton mit der Oktave harmonisch in eins klingen muß, kann jeder zwischenliegende Ton nur mit einem von beiden in einem reinen Intervall zusammentreffen. Nun soll er aber mit beiden gleichmäßig zusammenstimmen. Dieß kann nur dadurch bewirkt werden, daß jeder von beiden von seiner Anforderung an die dichotomische Reinheit um etwas nachläßt, wodurch für den fraglichen Ton selbst eine mittlere Proportionalzahl entsteht, die stets eine mathematisch-unauflösliche endlose Reihe von Dezimalen erzeugen würde. Gibt man aber dieser ersten Theilung von 2 durch 3 in 0, 6... etwas zu, so wird einerseits das reine 0,6, andrerseits ein 0,7 des Verhältnisses entstehen, das nun abermals mit jenem auf- und absteigenden Verhältniß der Dur- und Moll-Tonarten in Proportion steht, und nach der wachsenden oder abnehmenden Progression modifizirt wird. Diese anscheinende Unregelmäßigkeit, die dem in den Kreis und um den Kreis in der Geometrie gelegten Vieleck zu vergleichen ist, oder in den Newton'schen Fluxionen den schwebenden Uebergang von bestimmbaren und unbestimmbaren Linien bezeichnen würde, wird durch die Eintragung in die Ebbe und Flut der Tonarten selbst wieder ein proportionirtes und regelmäßiges. Die Regelmäßigkeit dieser Ausgleichung, in der Musik unter dem Namen T e m p e r a t u r bekannt, liegt aber nicht mehr in der objektiven Zahl des Verhältnisses, sondern in dem subjektiven Gefühle der Seele; die in ihrer eigenen Allgemeinheit jene Differenzen in der Empfindung aufhebt, und gerade dadurch in sich befriedigt wird, daß ein solches Integrum als unauflösliche Primzahl, die beständig ausgesprochen werden will, ohne jemals

ganz ausgesprochen werden zu können, als Trägerin der Allgemeinheit, entsprechend dem unendlichen Raum in der Malerei, aus dem alle Gestalten hervortreten, und durch den ihre Lichtdifferenz bedingt ist, ohne daß alle Gestalten jemals diesen Raum erschöpfen könnten, weil er als Grund stets hinter ihnen stehen muß, im Hintergrunde bleibt. Jene ins Unendliche gehende Berechnung der indischen Tonarten, wie sie aus dem mathematischen Zahlenverhältnisse sich herausstellt, hat in diesen Tonarten einen allgemeinen Mittelpunkt erhalten, in welchem dem arithmetischen Gesetz und dem lebendigen Gefühl zugleich Genüge geleistet wird.

γ. Wirkliches Nacheinander der Töne.

§. 322. Die Melodie.

Das kreisförmige und das quadratische Verhältniß der alten Tonarten durchschneidet sich in den vierundzwanzig Tonarten des Dur- und Moll-Geschlechtes, und bildet die gebogene Diagonale, die im Dreieck zur Einheit und Allheit der Uebergänge vermittelt ist. Ebenso durchschneiden sich die beiden Grundkräfte aller seelischen Empfindung in den beiden Gegensätzen von Dur und Moll, und erzeugen die organisch in einander verlaufenden Uebergänge der sich einander in den einzelnen Tonarten allmählig nähernden Gegensätze von aufregender und beruhigender Bewegung. Mit dieser Einheit der innern und äußern Bedeutung des Tones ist dem Genius die reiche Basis zu seiner Gewalt über das menschliche Gemüth gegeben. Weiß er diesen bewegenden Wellen des innern Tonlebens einen bestimmten geistigen Inhalt, eine Offenbarung des Geistes an die Seele zu Grunde zu legen, so übt er eine unermeßliche Macht über die subjektive Empfindung aus. Mit jedem Ton ist eine bestimmte Bewegung, die nach innen fortzittert, gegeben, die mit wunderbarer Gewalt die geheimsten Tiefen des Gemüthes erregt. Wie der Ton selbst aus einer rationalen und irrationalen Größe besteht, so hat er in dieser Doppelseitigkeit seiner eigenen Einheit eine zweifache Macht auf das erregbare Gemüth. In jeder bestimmten Bewegung schlägt auch ein Unendliches und Unermeßliches hindurch, und von der Einheit getragen schwebt die Empfindung ins Unendliche hinüber, und

fühlt in der bestimmten Zahl, im zeitlichen Maaße die Ewigkeit. Ein Ahnen eines Unermeßlichen, das doch in harmonischen Klängen unsere Empfindung berührt, führt uns auf den Wellen dieser innern Bewegung in ein unbekanntes Land, wo es keine Zeit und keinen Streit, sondern nicht endende, selige, harmonische Empfindung allein noch gibt. Dieß ist die edle Kraft der Tonkunst. Sie zieht ins Herz ein mit unwiderstehlicher Gewalt, und macht, für eine Zeit lang wenigstens, den Menschen seiner selbst vergessen, macht aus ihm, was sie will. Um so höher gilt für sie die Forderung, daß die Tonkunst, wie sie äußerlich von dem nothwendigen Gesetze der arithmetischen Progression getragen wird, um so mehr innerlich von den tiefsten Gefühlen der höchsten Begeisterung, deren der hoffende und fürchtende, glaubende und liebende Mensch fähig ist, getragen zu seyn, um das irdische Leben mit diesem Himmelstrank zu erquicken und zu stärken. Wie die Töne aufeinanderfolgen, ziehen sie die Seele in den Tanz ihrer Schwingungen hinein, mit denen sie jenen geistigen Mittelpunkt umkreisen, und fort zieht es das Herz in dieses unbekannte Reich. Diese Folgenreihe der von einander verschiedenen Töne und Tonwellen von einem geistigen Mittelpunkt getragen, und von diesem zu einem Zeitganzen verbunden, nennen wir Melodie. Die Melodie ist die Uebertragung einer geistigen Einheit in die seelisch-organische Verschiedenheit der Töne und ihrer Macht auf den Menschen. Jede Empfindung erhebt sich aus einem gegebenen Anstoß, steigt bis zur möglichen Höhe ihres eigenen Inhalts, schwingt sich um diesen geistig errungenen Mittelpunkt, um das innerlich Gewisse nach außen wieder in harmonischen Gleichklang mit der beginnenden Veranlassung zu bringen. Wo wir der Spur einer aufsteigenden Empfindung nachgehen, selbst bei jedem erwachenden Gedanken, finden wir denselben Gang der Entwicklung. Dieselbe Folgenreihe der Bewegung trifft nun in den melodischen Tonwellen unser Gemüth, regt dort eine schlummernde E an, steigert sie bis zur Höhe ihres eigenthümlichen Inl bringt diese wieder in ihrer Einheit und im Zusamm einer ins Unendliche sich verlaufenden Reg

samkeit und Faßlichkeit anderer Regungen des Gemüthes in ein momentanes Gleichgewicht. Aus dieser Aufgabe der melodischen Tonfolge geht von selbst hervor, daß sie aus dem tiefsten Gefühle künstlerischen Schauens, menschlichen Ahnens und Fühlens, eines ewigen Lebensgrundes hervorgehen, daß der echte Musiker mit eben so viel Sicherheit die bestimmten Intensität der Töne und ihre Wirkung auf das Gemüth kennen, als auch der tiefsten Empfindungen des Gemüthes mächtig seyn muß. Wer selbst nicht wahrhaft fühlt und tiefer fühlt, als alle Menschen um ihn, wen es nicht mit unwiderstehlicher Macht ergreift, und in die Tiefe des den ganzen Menschen besiegenden Gefühles hinreißt, wie vermöchte der die Gemüther anderer zu bewegen, zu heben, und die Bande der Aeußerlichkeit, mit denen die gefangene Prometheuskraft an den unerschütterlichen Felsen der starren Gemeinheit gefesselt ist, zu lösen, wenn er selbst nicht frei in die Tiefe und Höhe sich schwingt, und auf den Flügeln der gläubigen Begeisterung heranstürmt, um auf dem Bogen der Melodie den gefiederten Pfeil des Tones abzuschießen, welcher den Geier tödtet, der an Herz und Leber nagt? Die innere Aufgabe des Künstlers muß aber auch die äußere Einheit jener angegebenen verschiedenen Potenzen der Töne in ihrem zeitlichen Unterschiede hervorrufen. Wie die Töne in der Melodie durch ihren allgemeinen Zusammenhang verbunden, und in diesem auch wieder bestimmt unterschieden, eine geistige Einheit erhalten; so wird auch jene doppelte Folgenreihe des quantitativen und qualitativen Maaßes, das als Zeitmaaß und Tonmaaß bestimmt wurde, in der Melodie in eins verbunden. Mit der Bewegung der Töne nacheinander ist auch eine rythmische Bewegung derselben von selbst bedingt, und dieser Rythmus geht aus der geistigen Verbindung nothwendig hervor. Wie innerlich der Geist erregt wird durch die seelische Macht des Tones, so tritt die leibliche Bewegung in das gleiche Maaß der innern Stimmung ein, und der Takt hängt mit der qualitativen Tonfolge nothwendig zusammen.

b. Das Neben- oder Miteinanderklingen der Töne.

α. Mögliches Nebeneinanderklingen.

§. 323. Consonanzen und Dissonanzen.

Mit dem Unterschied der Töne ist die Folge oder das Nacheinander derselben in der Zeit stimmt. Mit dieser Bestimmung hängt aber eine zweite wesentlich zusammen, die den verschiedenen Ton nicht blos nach einem andern, sondern auch mit einem andern hörbar werden läßt. Zwei Töne werden, weil sie verschieden sind, auch dann noch unterschieden werden können, wenn sie sich zugleich hören lassen. Selbst das bloße Mittönen der Oktave, also des gleichen Tones, nur in einer langsamern oder geschwindern Schwingung, aber in der gleichen Schwingungszahl bestimmt, ist dem Ohre vernehmbar. Ein feines musikalisches Gehör wird selbst nicht blos zwei verschiedene, sondern eine ganze Reihe mit einander erklingender Töne unterscheiden können. Wenn aber zwei Töne mit einander erklingen können, weil sie als bestimmte Einheiten der gleichen Ordnung einander entgegengesetzt sind; so ist damit blos die äußere Möglichkeit des Nebeneinanders bestimmt. Was zugleich gehört werden kann, ist darum noch kein Zusammengehöriges. Der erste Unterschied zweier oder mehrerer neben einander hörbarer Töne begründet somit unmittelbar aus sich auch gleich einen zweiten. Die einfache Begleitung eines Tones in der Oktave gibt eigentlich nur eine Verstärkung des Tones. Dieser Gegensatz, der nur in der langsamern oder schnellern Vollendung der Progressionsreihe des gleichen Differenzverhältnisses besteht, ist eigentlich gar kein Zusammenklingen mehrerer Töne, sondern nur die nothwendige Uebereinstimmung des Gesetzes der Bewegung, die Empfindung der Intensität des Tones, die nicht in der Schnelligkeit der Schwingung, sondern in dem beherrschenden Gesetz derselben liegt. In diesem Zusammenklingen ist aber doch immerhin schon die Ahnung von einem weitern Zusammenklingenkönnen wirklich verschiedener Töne. Wenn die Töne ein verwandtes Schwingungsgesetz mit einander theilen, das in einfacher Zusammenzählung gleichfalls eine einfache Progressionsreihe der

geeinigten Schwingungen enthält, die sich in dieser gleichmäßigen Bewegung nicht durchkreuzen, so ist klar, daß aus dem Zusammenklingen zweier solcher Töne von verwandten Schwingungsgesetzen eine neue Einheit entsteht, die dem Sinne deutlich und einheitlich vernehmbar wird. Sind aber die Schwingungsknoten in ungleichen Zahlenverhältnissen bestimmt, so kann in dem Vergleich beider Progressionsreihen nur ein verwickelter Knäuel von Verhältnissen entstehen, die ohne vermittelnde Zwischenstufen ein einheitliches Zusammenklingen durchaus nicht hörbar werden lassen. Die erste Unterscheidung in dem Uebereinander der Töne ist somit einfach die Verschiedenheit der Consonanz und Dissonanz zweier oder mehrerer Töne. Alle Töne, die, mit einander in gleichzeitige Verbindung gebracht, eine gemeinschaftliche einfache Reihe von Schwingungen erzeugen, sind konsonirende Töne, und können mit einander zugleich in Anwendung gebracht werden, um entweder die Reihe der Grundzahl zu verdeutlichen und zu verstärken, oder in ihrer Einheit eine neue Tonfolge zu erzeugen. Es geht somit aus dem Gebrauch der Consonanzen sogleich wieder eine doppelte Bedeutung derselben hervor, die entweder in Verstärkung der ersten Tonreihe in einfacher Harmonie, oder in Erzeugung einer neuen Tonreihe in einer aus der Harmonie erzeugten melodischen Tonfolge, die wir in dieser Einheit von Harmonie und Melodie Symphonie nennen möchten, besteht.

β. Nothwendiges Nebeneinanderklingen.

§. 324. Die Akkorde.

Werden die Töne in ihrem einfachen zweigliederigen Verhältnisse als einander ausschließend, und doch von einer verborgenen Grundzahl verbunden einander gegenübergesetzt; so daß Note für Note sich in einfacher Reihe gegenübersteht, so entsteht aus dieser Verbindung des zweigliedrigen Gegensatzes der einfache Contrapunkt, der seinen Namen gerade von dieser Entgegensetzung der einen punktirten Note mit einer andern entsprechenden erhalten hat. Mit dieser kontrapunktischen Begleitung oder eigentlichen Verstärkung eines Tones durch einen andern muß aber sogleich

ein weiteres Gesetz der Harmonie in die Wirklichkeit treten. Die Zweigliedrigkeit fordert von selbst den konträren Gegensatz zur Vollständigkeit und Regelmäßigkeit der Gliederung. Der blos begleitende assonirende Ton ist nun zwar in einem gewissen koordinirten und ausschließenden Gegensatz, aber nicht in einem koordinirten einschließenden. Es klingt daher mit diesem konsonirenden Tone unhörbar noch ein anderer, der den quantitativ ausschließenden Gegensatz vermittelt. Dieser vermittelnde andere nur angedeutete Ton steht mit den beiden andern in einem halben Gegensatz und in einer halben Verbindung. Indem er mit beiden ein gemeinschaftliches Verhältniß besitzt, verbindet er beide mit einander, indem er sie trennt, und setzt an die Stelle des zweigliedrigen quantitativ ausschließenden Verhältnisses das dreigliedrige qualitativ-einschließende und wechselseitig bestimmende. Mit diesem dritten Tone ist die Auflösung des Grundtons in einem Dreiklang von Tönen, die den Gegensatz und die Einheit in sich beschließen, und die Mannigfaltigkeit bei vermittelter und begriffener Einheit errungen. Es ist das nemliche Gesetz, das hier in dem Nebeneinander der Töne hervortritt, welches schon in der Bestimmung des Nacheinanders der Ton-Skala sichtbar geworden ist. Mit dem Grundton im reinen Gegensatz des Tonverhältnisses steht die Quint. Zwischen beiden aber als beide abwärts oder aufwärts vermittelnd steht die Terz, so daß Grundton und Quint durch die Terz, die Doppelseitigkeit der großen und kleinen Terz, mit dem Grundton aber gleichfalls wieder durch die Quint vereinigt wird. Jene Bindung und Lösung des einen Grundtons in der Dreiheit tritt nun auch in dem gleichzeitigen Miteinanderklingen dieser Töne als Akkord hervor. Der einfachste Akkord, wie aus dem Nacheinander der Töne und aus dem einfachen Gegensatze und seiner einfachen Vermittlung hervortritt, ist nun offenbar der Dreiklang der Prim, Terz und Quint, in dem wieder der Grundton in seiner Auflösung und vollen Einheit hörbar wird. In dieser dreifachen Tonfolge entsteht nun eine unendliche Reihe von möglichen Zusammensetzungen, die doch alle wieder von einem bestimmten Ausgangspunkte und von einer herrschenden Tonika abhängig

sind, so daß nun das Gesetz der Harmonie ein eben so reiches und unerschöpfliches, als in sich einheitliches und bestimmtes werden konnte.

γ. Wirkliches Nebeneinander der Töne in der Harmonie.

§. 325. Der Contrapunkt.

In der Einheit und unüberschaubaren Mannigfaltigkeit der Tonverbindungen durch die Dreiklänge war der Musik ein Gebiet eröffnet, in dem allein eine Unendlichkeit von Compositionen sich bilden konnte. Schönheit und Harmonie schien von selbst durch die Ausgleichung von einer hörbaren Einheit mit einem vermittelnden Gegensatz zu liegen. Dem die Töne unterscheidenden Gehöre mußte sich in jedem angeschlagenen Akkorde eine an sich selbstständige Harmonie, und in dieser zugleich die Möglichkeit einer Reihe von daraus hervorquellenden Tonwellen darbieten, die immer sich verstärken, und zu einem gewaltigen Strome von Tönen anschwellen konnten, der stolz und mächtig zwischen den Ufern, die von dem Grundton und der Dominante gebildet wurden, in den Ocean des Lebens dahin floß, und das Schiff des Gefühles auf seinen Wogen mit sich forttrug. Es ließ sich daher auch leicht ermessen, daß, sobald dieser Reichthum des Miteinanderklingens der Töne einmal entdeckt war, der menschliche Geist, dieses Reichthums sich erfreuend, die Harmonielehre mit einer besondern Vorliebe ausbilden würde. Jener erste einfache Contrapunkt, der einer Stimme nur eine zweite gegenüber, und also Punkt gegen Punkt setzen konnte, hatte nun eine mächtige Ausdehnung gewonnen. Consonanzen und Dissonanzen waren in einem lebensvollen Organismus zusammengetreten. Sie waren aus sich zeugend geworden, und ganze Geschlechter von Conbinationen leiteten sich von ihnen ab. Diese erste Ableitung, der bloßen Akkordenbestimmung angehörig, bildete nun den erweiterten oder eigentlichen Contrapunkt, der im bloßen Harmonienreichthum eine bloß mathematische äußere Einheit suchte, und die Gesetze der Modalität, die in der melodischen Folgenreihe der Töne lagen, sowie die nothwendige Einheit der durch die Melodie erregten seelischen Empfindung wenig be-

rücksichtigte. Die Töne schlossen sich für sich zu einer hörbaren Einheit und Mannigfaltigkeit zusammen. Dem Gehör offenbarte sich ohne weitere geistige Bedeutung eine Reihe von Harmonieen, die eine sinnliche Ekstase hervorriefen, und für sich lieblich und prachtvoll keiner weitern innern Einheit und geistigen Beziehung mehr zu bedürfen schienen. Es nahm sich daher besonders der objektiv gegebene Inhalt, wie er im kirchlichen Ritus vorlag, dieser Harmonie an, weil so zwei für sich gegebene Offenbarungsweisen eines übernatürlichen oder natürlichen Grundes ohne subjektive Vermittlung sich begegnen konnten, gerade so, wie im Rundbogenstyl Kreis und Quadrat, und in der scholastischen Philosophie aristotelische Logik und christliches Dogma sich begegnet waren.

§. 326. Canon und Fuge.

Die kontrapunktische Kunst verband sich mit einer einfachen melodischen Folge, die in der Regel aus dem alten Kirchengesang genommen, oder doch häufig demselben nachgebildet, an die Stelle der Entgegensetzung der Noten die zu einer ganzen Composition gehörigen Stimmen einander in demselben Inhalte, aber unter einer verschiedenen Harmonieenlage entgegentreten ließ. Die Harmonie selbst bot den Reichthum der Darstellung, und man glaubte somit des Reichthums der subjektiv melodischen Bewegung der Empfindung entbehren zu können. Der einfache Grundgedanke schien sich gerade dadurch zu vervielfältigen, daß er im Reiche der Harmonie immer wieder in sich selbst varirt, zurückkehren, und das empfängliche Gemüth mit seinem geistigen Inhalt aufs neue bestürmen konnte. Aus dieser nothwendigen Zusammensetzung und regelmäßigen Abwechslung entstand dann der Canon oder die Fuge, in deren wiederkehrender Folge das Gemüth gewissermassen in einer schwebenden Bewegung vor der tiefen Bedeutung des ausgesprochenen Gedankens erhalten wurde; so daß dieser Grundgedanke von den stets in neue Beziehungen eingeführten Stimmen verfolgt zu werden schien, ohne daß doch der Inhalt derselben gänzlich erschöpft würde. In flüchtiger Eile strebten die Stimmen

jenem Ziele nach, so daß stets eine die andere an Kraft und Ausdauer zu überbieten schien; eine vor der andern flüchtig wurde, um sich am Ende wieder mit ihr in einem Inhalte zu versöhnen. Diese Flucht der Stimmen, die ihren Namen von der Folgenreihe hervortretender und wieder verschwindender Erhebungen und Senkungen, wie man in einem ähnlichen Sinne von einer Flucht von Hügeln redet, oder von diesem Ausweichen der einzelnen Stimmen vor einander hat, und deßhalb Fuge genannt wird, heißt dann, je nachdem sie aus dem einfachen Gegensatze von zwei Stimmen besteht, einfache oder kanonische Fuge, auch Canon überhaupt, oder wenn die Stimmenfolge von Führer und Gefährten in weitern Verhältnissen und Ausweichungen sich ausbreiten sollen, welche abermals durch Zwischenstimmen vermittelt werden müssen, so entsteht die eigentliche Fuge, die in größerer Mannigfaltigkeit die Regelmäßigkeit des Kanons keineswegs aufgibt, sondern nur durch Zwischenglieder vermehrt, so daß die Zweizahl durch die reine Entgegensetzung von Führer und Gefährten im Grundton und in der Dominante zwischen sich ein Mittelglied setzen muß, das, wenn es in dem Gesetze des Uebergangs gehalten wird, gleichfalls dreitheilig wird, und so schon eine Fünfzahl von wechselnden Stimmfolgen erzeugt. Mit der Fuge war offenbar schon mit dem Nebeneinander der Töne zugleich ein Nacheinander derselben, eine aus der Harmonie hervorgehende und mit ihr verwachsene Melodie angedeutet. —

§. 327. Der Generalbaß.

Die Künste des Contrapunkts, nachdem sie mittels der objektiven kirchlichen Form in ein bestimmtes Gesetz der Tonfolge in Canon und Fuge verwachsen waren, hatten aber auch noch ein anderes subjektives Gesetz der Folgenreihe neben sich, in welches eingehend sie gleichfalls ein bestimmtes Gesetz des Nacheinanders, das schon in dem Nebeneinander der Töne verborgen lag, erwerben mochten. Als allgemein mit der Empfindung, die im Subjekte sich offenbaren mußte, zusammenhängende Einheit der Harmonie konnte die Tonart selbst angesehen werden, von der die Harmonie

ausging. Jede Tonart, obwohl auf objektive Weise aus den Gegensätzen der Töne selbst, und dem auf- und absteigenden Verhältnisse derselben hervorbrechend, hatte doch, gerade um dieser Form der Bewegung willen, auch eine subjektive Bedeutung, die aus den Gegensätzen von wachsender oder abnehmender Empfindung hervorging. Diese subjektive Bedeutung der Tonart hängt mit der Lehre von den Akkorden wesentlich zusammen. Jene angeschlagene Saite der Empfindung, die im Grundton liegt, muß daher stets als allgemeiner Charakter des Tonstückes festgehalten werden. Jeder Uebergang in eine andere Tonart, wie er durch einen Leitton möglich wird, kann daher blos dazu dienen, die verwandten Empfindungen, so weit sie die im Grundton angeschlagene Saite der Empfindung steigern und bereichern, mit in den Umkreis der Combination einzuführen, jede zu weit führende Abweichung aber von der Tonfolge ferne zu halten. Damit nun sowohl die Tonfolge, als auch die herrschende Einheit der Tonart um so leichter und genauer festgehalten werden könne, hat sich aus dem ersten mit dieser Verwandtschaft der Harmonie mit dem subjektiven Charakter und der innern Einheit, die in der Tonart liegt, noch wenig bekannten Contrapunkt, die, eine Grundlage aller Stimmen im Basse festhaltende und alle Modalität nur nach ihm bezeichnende Lehre vom General- oder Grundbaß ausgebildet, der, weil er die mitklingenden Akkorde blos mit Zahlzeichen bezeichnen kann, wohl auch der bezifferte Baß genannt werden konnte.

c. Das Ineinanderklingen des Neben- und Nacheinanderklingens der Töne in der Einheit von Harmonie und Melodie.

α. Natürlicher Gegensatz von Harmonie und Melodie.

§. 328. Nothwendigkeit der Ausgleichung dieses Gegensatzes.

Wenn im Generalbaß die Aufeinanderfolge der Töne durch die stete Hinweisung auf die Grundtonart, die bei allen Ausweichungen doch immer festgehalten werden muß, auf ein gewisses allgemeines Gesetz zurückgeführt, und das Nebeneinander der Töne

zugleich in das Nacheinander übergeleitet wird; so ist in diesem Nacheinander doch nur erst ein ganz allgemeiner Grund der Melodie ohne bestimmten innern und geistigen Mittelpunkt der Tonfolge enthalten. Alle Harmonie hat aber nur in so weit einen Kunstwerth, als sie von der Melodie getragen, und zu dem Ausdruck einer persönlich geistigen Bewegung gemacht wird. Die Harmonie kann den Sinn erfreuen, die Individualität aus der Zerstreuung des einzelnen Gefühles zu einem Allgemeingefühl überführen, aber auf diesem Punkte muß die Empfindung durch die Melodie ergriffen, und in eine geistige, nicht blos seelische Stimmung versetzt werden. Daß diese Stimmung eine vollkommen neue, eine geistige Offenbarung eines innerlich möglichst gesteigerten Gefühlszustandes für den Menschen und die Menschheit werde, ist Aufgabe des Künstlers. Bisher noch ungeahnte Gefühle oder Situationen des Gefühlsvermögens in innigster Verbindung mit der geistigen Erhebung müssen durch die Musik erzeugt werden in dem Hörer, wenn ein Tonstück Kunstwerk seyn soll. Aus dieser Tiefe der Empfindung muß auch eine innere Anschauung des Lebens dem Geiste vernehmbar werden, die ohne die Hilfe der Kunst der Menschheit unbekannt geblieben wäre. Die Tiefe der Idee und der geistige Einheitspunkt ist es aber gerade, was unsern Tonstücken meistens fehlt. Dieser Aufwand von Noten ist ein Zeichen der Ohnmacht der Kunst. Das Höchste muß mit den einfachsten Mitteln erreicht werden können, das ist nicht blos ein Criterium für andere Kunstformen, sondern zunächst auch für die Musik. Von dieser Einfachheit verlockt aber sehr häufig das äußerliche Wohlgefallen an der bloßen Harmonie, weil es dazu in der Regel keine geistige Empfindung, sondern blos sinnliche Gehörwerkzeuge bedarf. Noch ist die Frage, ob die Kraft der Musik durch die Harmonie gemehrt oder gemindert werde, noch nie so klar beantwortet, und auch nie durch ein Kunstwerk historisch so unbestreitbar entschieden worden, daß nicht die innere Bedeutung des gegenwärtigen Standes der Harmonie bezweifelt werden dürfte. Als noch die Objektivität des Glaubens an der Objektivität der symbolischen Kunst überhaupt festhielt, da war die breite Gewalt der

Harmonie an ihrer Stelle. Uns aber ist das subjektive Element zu sehr mit dem objektiven zusammengeflossen, als daß die bloße Harmonie in ihrer objektiven Breite noch die Tiefe des persönlichen Bewußtseyns befriedigen könnte. Ein vierstimmiges Lied ist nicht darum schöner, weil es vierstimmig ist, sondern nur wenn die Kraft der Melodie durch die Verstärkung der Harmonie gleichmäßig verstärkt wird, hat die geistige Einheit gewonnen, sonst aber ist der Strom der Empfindung nur in vier Bächlein vertheilt, und seine Macht durch die Theilung geschwächt worden. Dieser Zusammenhang von Melodie und Harmonie sollte aber das Studium unserer Compositeure werden, wenn die Musik nicht zuletzt in einen breitgetretenen Quark von durch Harmonieen verwäßerten Melodieen sich auflösen soll. Sehr häufig wird die Harmonie blos benützt, um den Mangel des Gedankens, die Ohnmacht der Erfindung einer neuen und das Gemüth wirklich aufregenden und geistig befriedigenden Melodie zu verhüllen, und dann ist unstreitig der künstlerische Werth verloren gegangen. Armuth der Idee, Armuth der begeisterten Auffassung des Lebens hat nirgends Künstler gemacht. So lange man es nicht begreifen wird, daß auch der Künstler, und unter diesen besonders der Musiker, auf der Höhe des subjektiven Bewußtseyns der Zeit stehen, daß er von der strömenden Bewegung des Lebens mit fortgerissen als begeisterter Seher die Bewegung der Zeit im Lichtglanze der Ewigkeit verherrlicht erblicken muß, wenn er die Zeit in der Ewigkeit verklären soll, so lange wird unsere Kunst nicht vorwärts, sondern nur rückwärts schreiten können. Jede Zeit aber hat eine subjektiv potenzirte Lebensaufgabe. Dieses geistige Moment zu fühlen, und es im Einklang mit jener göttlich objektiven Liebe darzustellen, die den Menschen und die Menschheit durch die Zeit zur Ewigkeit führen will, ist Künstlermacht. Jede Zeit ist eine fortgesetzte Offenbarung der Ewigkeit. Ein inneres Tönen und Rauschen des ewigen Lebensstromes geht durch alle Zeiten hindurch, manchmal in der Nähe hörbar, manchmal in der Ferne sich verlierend, aber dem Begeisterten immer verständlich. Dieses Tönen des Geistes, der rauschend durch die Geschichte fährt, und das

Chaos der durcheinanderwirbelnden Erscheinungen zum Kosmos umwandelt, muß der Künstler vernehmen, und es in die Sprache des Gefühls und der menschlichen Form übersetzen. Dieselbe Aufgabe hat auch der Musiker, wenn er Künstler seyn soll. Jedes Tonstück, das nicht eine solche Offenbarung des Geistes ist, vernehmbar allein dem Componisten, und durch ihn allen vernehmlich gemacht, sollte billig von unsern Notenpulten verbannt, und dem Feuer übergeben werden. Ein Schaden würde dadurch den Menschen wahrlich nicht erwachsen, wenn man ihnen entreißen würde Alles, wodurch die Erinnerung an das Ewige getrübt, und das geistige Bewußtseyn verleyert wird. Die Aufgabe der Musiker würde daher dahin gehen, die Einheit jenes doppelten Gesetzes der Musik, des subjektiven und des objektiven, oder der Melodie und Harmonie zu erstreben, so daß beide einander wirklich tragen und verstärken, und jede Note blos dazu vorhanden ist, den Eindruck des Ganzen zu verstärken.

β. Die einzelnen Stufen der Ausgleichung dieser Gegensätze.

§. 329. Der homophonische Satz.

Wie sich Quadrat und Kreis im Spitzbogen tragen und steigern, so soll Harmonie und Melodie zu einer höhern Einheit verwachsen, in der kein Punkt umsonst, keiner ohne eine das Ganze tragende und von ihm wieder getragene Bedeutung wäre. Diese innere Steigerung des Verhältnisses der Töne zum subjektiv objektiven Lebensbewußtseyn, wie es in seiner Wahrheit aus dem Ineinanderklingen von Zeit und Ewigkeit hervorquellen muß, kann die Tonsetzerei allein wieder zur Tonsetz-Kunst erheben. Die Melodie als subjektiv bedeutsames Element muß eine persönlich freie Kraft des Geistes werden, und in sich den Nachklang und Einklang der Ewigkeit tragen, wogegen dann die Harmonie dieses Anklingen eines ewigen Tones an die zeitliche Resonanz im Reichthum der gebrochenen Zeitschwingungen, und deren endlich bestimmbarer und doch ins Unendliche verschwebender Fülle von Akkorden, die mit jedem Lichtblick der Ewigkeit in der Zeit erklingen, erscheinen läßt. Dieses Ineinanderklingen jener zweifachen

Bewegung erhebt sich nun zur vollkommenen Einheit in drei übereinander ansteigenden Stufen, in welchen die Musik zur innern Vollendung aufsteigen muß. Die erste Einwirkung der Melodie in die Harmonie erzeugt den homophonischen Satz, in welchem Eine Stimme als Trägerin der ganzen Harmonie erscheint, während alle harmonisch mitklingenden Stimmen folgen, und nur begleitend den melodischen Gang der Hauptstimme unterstützen. Die Harmonie hat für sich gar keine wirkliche Bewegung, sondern enthält in den einzelnen Akkorden blos die Möglichkeit einer solchen. Diese Bewegung muß ihr erst durch die Melodie ertheilt werden. Im homophonischen Satze ist somit die erste Ausgleichung von Harmonie und Melodie gegeben, indem die letztere als die tragende Kraft erscheint, wodurch der Leib der Harmonie eine ihn bewegende Seele empfängt. Diese erste Ausgleichung ist aber immer erst eine einseitige und unvollkommene, indem die Harmonie nothwendig auf Kosten der Melodie beweglich gemacht wird. Letztere hat den Aufwand der innern Bedeutung des Tonsatzes allein zu bestreiten, und trägt die Harmonie gewissermassen nur als Ballast bei sich, der ohne sie gänzlich todt erscheinen würde. Was von der Harmonie für die Melodie erwartet werden kann, ist nur die Mannigfaltigkeit nach außen, und die allenfallsige größere Sicherheit der Hauptstimme, wenn sie von andern Stimmen sich unterstützt findet. Eine innere Erhebung und Steigerung der geistigen Kraft der Hauptstimme ist aber durch den homophonischen Satz nicht gegeben.

§. 330. Der polyphonische Satz.

In der Erweiterung der Homophonie hat man einen zweiten Schritt zur Polyphonie thun können, indem man mehrere Stimmen in gleicher, aber selbstständiger melodischer Bedeutung neben einander setzte, so daß mehrere Stimmen im Wetteifer, die Harmonie zu erzeugen, und doch ihren eigenen melodischen Weg zu verfolgen suchen. Diese Polyphonie konnte aber nur aus dem Gefühle der Dürftigkeit der Homophonie und einer möglichen Erweiterung derselben hervorgehen, ohne doch die Auf-

gabe einer wirklichen Vereinigung von Melodie und Harmonie zu lösen. Die Melodie hatte sich allerdings vervielfacht, aber die Vielheit war noch keine innere Verstärkung, es war blos das Zeugniß dafür, daß im homophonischen Satze die Melodie der Harmonie gegenüber sich zu schwach fühlte, und nun sich gleichfalls in demselben äußern Verhältniß vermehren wollte, um in der größern Breite auch größere Bedeutenheit zu gewinnen. Ob ihr dieß durch Zersplitterung ihres einfachen Ganges gelingen kann, braucht wohl nicht lange erst untersucht zu werden. Offenbar muß sie nun der Harmonie gegenüber beinahe gänzlich verschwinden, und sich von der Harmonie tragen und in ihrem wankenden Gange unterstützen lassen, wenn sie nicht in der Vielseitigkeit ihrer eigenen Bewegung jede Richtung verlieren soll. War zuerst die Harmonie getragen von der Melodie, so erschienen jetzt die einzelnen Melodien getragen von der Harmonie; durch beide aber war die wirkliche Einheit von Harmonie und Melodie, in der jeder Punkt tragen und getragen werden sollte, noch immer nicht erreicht, sondern ihr Bedürfniß nur fühlbarer gemacht worden. In einer wirklichen Einheit sollen aber beide Potenzen so in einander verwachsen, daß sie in gegenseitiger tragender Kraft sich mit einander erheben, und der Fortschritt des Nacheinanders durch den Aufhalt des Nebeneinanders der Töne beflügelt, und der Aufhalt des harmonischen Nebeneinanders durch die subjektive Bedeutung, in welcher der Reichthum aller anklingenden Gefühle herbeiströmt, um sich mit dem einheitlichen fortschreitenden Grundgedanken zu vereinigen, vergeistigt wird.

§. 331. Der symphonische (melismatische) Satz.

In dem wahren subjektiv persönlichen Gefühle klingen alle möglichen objektiven Empfindungen des Lebens mit an, und werden durch dasselbe zu einer geistigen Einheit verbunden. Das wahre, persönliche Lebensbewußtseyn muß sich in der Kunst zum allgemeinen Menschenbewußtseyn erweitern, in welchem alle Strebungen der menschlich natürlichen, historischen Entwicklung in ihren centralen Beziehungen sich einen. Mit dieser Allheit darf aber

die Individualität der Persönlichkeit keineswegs verloren gehen. Alles, was gewesen ist, in der Gegenwart umspannend und konzentrirend, erscheint der Künstler als Träger der Zeit, als Stimme der Ewigkeit, hereinsprechend in die stille Einsamkeit des irdischen Lebens. Sein Leben geht seinen eigenen Gang, ist aber eben darum Künstlerleben, weil es in dieser persönlichen Lebenseinheit zugleich die allseitigen Tendenzen der durch die Geschichte ihre zeitlichen Lebensentwicklungen durchwandert habenden menschlichen Natur in sich beschließt. Diese klingen alle im Individuum des Künstlers an. Dadurch ist er objektive Geistesmacht bei aller Subjektivität seines persönlichen Lebens. So muß auch die Harmonie mit der Melodie sich einen, wie im Künstler Objektivität und Subjektivität, Allgemeinheit und Persönlichkeit sich eint. Die Melodie führt irgend eine aus der Seele in den Geist aufsteigende Bewegung in ihrer reinen, subjektiv *persönlichen Bedeutung* von einem unmittelbar äußerlichen Anfang zu einem bestimmten innern Endpunkt. In diesem Fortschritt ergreift sie alle objektiven verwandten Empfindungen, ohne sich von ihnen in ihrem Gange stören zu lassen. Vielmehr beflügeln diese ihre Eile, und lassen sie alles Unwesentliche oder Einseitige in ihrer Bewegung, als bereits von Andern Geleistetes, was also nicht mehr in diese Bewegung aufgenommen zu werden braucht, überspringen. Diese *objektiven Reminiszenzen*, die der Subjektivität ihre eigene Stellung anweisen, treten vom Gange der Melodie zurück, und müssen in den *mitklingenden Akkorden der Harmonie* hörbar werden. Dadurch wird das individuell persönliche Gefühl zugleich zum allgemein menschlichen, getragen und gesteigert von dieser Objektivität, und sie selbst wieder in einer bestimmten Einheit erklärend und verklärend. In dieser Einheit vollendet sich die Aufgabe der Musik. Das allseitige Gefühl der Menschheit wird darin zum persönlichen, und die Subjektivität erweitert sich zum allseitigen Lebensbewußtseyn. Harmonie und Melodie sind vollkommen eins, tragen und steigern sich gegenseitig, und aus Homo- und Polyphonie ist die eigentliche *Symphonie* im emphatischen

Sinne des Wortes geworden. Daß diese Einheit von unsern gegenwärtigen Kunstprodukten zwar manchmal, aber doch nur höchst selten angestrebt wird, läßt auf die gegenwärtige Stufe der Musik, und auf ihre Aufgabe in der Zukunft den bestimmtesten Schluß machen. Diese Entwicklung, wenn sie in ihrer letzten Consequenz auch mehr die Zukunft als die Gegenwart berücksichtigen konnte, mag daher wenigstens dazu dienen, über die Aufgabe der Tonkunst selbst, und über die Erwartungen, welche die Zukunft noch erfüllen muß und erfüllen wird, ein möglichst klares Verständniß herbeizuführen. Nur aus der geistigen Einheit kann den einzelnen Zeitstrebungen das rechte Maaß und das rechte Ziel ihrer Richtungen angewiesen werden, und viele Kräfte gehen verloren, weil es ihnen an der klaren Anschauung der lösbaren Aufgabe fehlt. Würden unsere Kunstjünger mehr in die Tiefe des Menschenbewußtseyns, gegeben in der objektiven Offenbarung, und verständlich gemacht durch die persönliche Erleuchtung des Geistes, hinabsteigen; so würden wir nicht so viele mißlungene Versuche, nicht so viel Schaum und Schein, sondern mehr Gefühl, mehr Kraft, mehr eigentliche Kunstbegeisterung besitzen. Nur wer die Tiefe nicht scheut, wird die Höhe gewinnen. Alle technische Vollendung hilft nichts, so lange der Geist fehlt. Diesen aber wird man nicht mit Stimmgabeln und Fiedelbogen fangen, sondern nur dem Geiste, der sich keine Mühe verdrießen läßt, der nur nach Wahrheit und Klarheit sich sehnt, der an den Menschen und ihrem Beifall vorübergeht, ohne ihn zu hören, weil er ein Ewiges sucht, der die tiefe Aufgabe der Zeit und der Menschheit versteht, und innerlichst von dem Gefühle subjektiver Verlassenheit, die im heiligen objektiven Glaubens- und Liebeslichte allein Hilfe gewinnen kann, durchdrungen ist, dem kann, mag und wird der Geist sich offenbaren, und der kann, mag und wird diese Offenbarung dann der Menschheit mit triumphirender Kunstgewalt mittheilen können. —

B. Aeußere Mittel der Darstellung.

a. Allgemeine Bestimmung dieser Medien.

§. 332. Die Instrumentirung im Allgemeinen.

Die Herrschaft der Musik über das Reich der Töne bietet dem wahren Künstler ein so reiches Feld zur Offenbarung der tiefsten menschlichen Gefühle dar, wie kein anderes der bisher durchgegangenen Kunstgebiete. Nicht unendlicher kann sich im unermeßlichen Ozean Welle auf Welle hervorwälzen aus der endlosen Ferne, als im Reiche der Töne eine Tonwelle die andere hervordrängt, und vom Sturme der Empfindungen aufgeregt des Gemüthes unendliche Tiefe in harmonischen Wallungen dahinbraust. Diesem innern Reichthum der Kunst entspricht dann auch nach außen eine Fülle von Mitteln der Darstellung. In der ansteigenden Stufenfolge der Kunst hat sich das der Darstellung dienende Medium immer mehr als für sich gebildete Seite kund gegeben, und wie im Reiche der Tonkunst das Organ der Kunst sich ganz dem Reiche der Aeußerlichkeit entzog, mußte es selbst wieder mit demselben durch äußere Organe vermittelt werden. Die Organe des eigentlichen Kunstorgans treten aber nicht mehr mit in den Kreis des geistig zentralen Lebens herein, und werden von der organischen Kraft der Kunst beherrscht, ohne selbst Glieder des Organismus der Kunst zu seyn. Ihr Verhältniß ist zunächst ein blos äußerlich dienendes; sie sind nicht organische Mittel, sondern blos instrumentale Vermittlungsglieder der Tonkunst. Nicht die Kunst in ihrer Darstellung, sondern das Organ der Kunst, der Ton, ist an sie gebunden. Aber auch die Instrumentirung ist nicht ohne Einfluß auf die Darstellung. Ist der Ton theilweise abhängig vom Instrumente, so muß die Kunst sich doch mittelbar nach dieser äußern Vermittlungsfähigkeit des Tones richten. Diese instrumentale Ausführung der durch die Kunst im Gebiete der Töne erzeugten Werke steht nun ihrer Natur nach in einer doppelten Beziehung zum Organismus der Kunst, der nicht durch das Instrument, sondern durch die Empfindung, durch das seelisch-geistige Verhältniß der Töne innerlich regiert wird. Die

Töne in ihrer vermittelten Darstellung werden entweder aus dem empfindenden Organismus des Menschen selbst hervorgebracht, oder in empfindungslosen Maschinen, durch die eine äußerlich gemessene Tonschwingung hervorgebracht werden kann, erweckt, so daß sich nun die Vokal- und Instrumentalmusik als bestimmt gesonderte Glieder von einander ausscheiden. Die Bedeutung dieser Gliederung ist im Allgemeinen schon durch das Verhältniß der die Tonschwingung erzeugenden Kraft bestimmt.

b. Die Instrumentirung in ihren einzelnen Formen.

α. Die Vokalmusik.

αα. Die Bedeutung des Gesanges im Allgemeinen.

§. 333. Die Singstimme.

In unmittelbarster und nächster Wechselwirkung mit der Empfindung steht der Ton offenbar in der Vokalmusik. Wenn die menschliche Stimme selbst zur Hervorbringung regelmäßiger Tonschwingungen geführt wird, so hat dieser Ton, der aus der menschlichen Brust hervordringt, den offenbaren Vorzug eines Mitklingens des in die Empfindung lebendig eindringenden subjektiven, seelisch-geistigen Gefühles. Jede Schwingung des Tones, die nach außen in dem bestimmten Ton-Intervall gemessen wird, hat nach innen einen mitklingenden unendlichen, seelischen Grund, der einer äußerlichen Einheit innere Kraft und Fülle verleiht. Diese Unendlichkeit und Unmittelbarkeit von Empfindung und Ausdruck ist der große Vorzug des Gesanges vor jeder Instrumentalmusik. Es ist die seelische Bewegung und der geistige Eindruck, ein doppelt Unendliches, welches mit dem Endlichen der bestimmten Tonfolge zugleich mitklingen kann, und dieser äußern Bestimmtheit einen innern, seelisch-geistigen Werth verleiht, der eben so unmittelbar wieder zur Empfindung des Hörenden dringt, wie er unmittelbar aus der Empfindung der tönenden Brust hervorquellen muß. Selbst der Vogelgesang, der doch an melodischen Tonfolgen nur geringe Modulationen darzubieten vermag, hat durch dieses Mitklingen einer organischen Lebensempfindung, durch welche Lust oder Trauer,

wie sie durch die Schöpfung in gleichmäßiger Ausbreitung hindurch ziehen, sprechen, für uns einen besondern Reiz des Mitgefühls und des innern Verständnisses jener Töne durch das Gefühl. Die Menschenstimme aber hat über einen großen Umfang von Tönen zu gebieten, und ist in diesem Gebiet selbst wieder in der Höhe und Tiefe durch die Temperatur des Organismus bedingt. Der hohe wie der tiefe Ton hat nicht blos die harmonische Bedeutung des Mitklingenkönnens mit andern verschiedenen Tönen, sondern hat für sich schon eine melodische Bedeutung, eine Tinktur von Ernst und Trauer oder Lust und Fröhlichkeit. Während die Freude in hohen Diskantlauten jubelnd und rasch einherfliegt, wird der Ernst in tiefen und langsamern Baßtönen würdig und voll seinen gemessenen Gang gehen. So ist die Stimme nach dem Umfang der Tonfolge von tiefen und hohen Tönen verschieden, und in der Bedeutung dieses in der Empfindung nothwendigen Unterschiedes hat sich die Vierzahl der Eintheilung jenes Umfanges der menschlichen Stimme in ebenmäßiger Entfaltung mit allen natürlichen elementaren Beziehungen des menschlichen Organismus ausgebildet. Wie in den elementaren Gegensätzen der Leiblichkeit die Grundzüge von sinkender oder erhebender Potenzirung der Kräfte, die dem Mittelpunkt des terrestrischen Lebens zustrebt, oder sich von ihm abwendet, in dem dichotomischen Gegensatz und in Ausgleichung dieses Gegensatzes durch gleichmäßige Mittelglieder in der Vierzahl, z. B. in den Temperamenten sich aussprechen; so ist auch die gleiche Gliederung in diesem Organismus in der Beziehung des eigentlichen organischen Lebens zur äußerlich bedingten Tonschwingung eingetreten. Die hohe bewegliche Temperatur erzeugt die Diskantstimme, die tiefe, dem Schwerpunkt zugewendete Natur erzeugt ihren Gegensatz, den ruhigen, ernsten, langsam schwingenden Baß. Zwischen beide tritt dann vermittelnd die Alt- und Tenor-Stimme ein. Mit dieser Vierzahl ist das Reich dieser Temperirung der Schnelligkeit und Hebung, oder Ruhe und Senkung der Stimme nach dem Gesetz der elementaren Beziehungen des Organismus geschlossen. Mittelstimmen werden stets nach einer dieser 4 Haupttinkturen ge-

messen werden. In dieser vierfachen Ruhe der Stimmfolge offenbart sich bereits ein Vorherrschen der tingirten Empfindung für jeden einzelnen Umfang dieser Stimme. Zwar werden diese verschieden empfindenden Stimmanlagen im Allgemeinen in dieselbe geistig bedeutsame Stimmung mit einstimmen können, aber doch wird jede in ihrer Weise durch die organische Temperatur des mitklingenden seelischen Lebenstones bedingt seyn. Die Dichotomie des Naturlebens erzeugt mit den zwölf Tönen der Skala die vierundzwanzig einzelnen Tonarten, mit den beiden Gegensätzen der seelischen Färbung des menschlichen Organismus aber die vier Singstimmen, die in diesem Ursprung mit den Charakteren der Tonarten daher auch eine innere und seelische Verwandtschaft haben. Wer rasch ist und wer langsam in seinen Bewegungen, beide werden in das Lob Gottes einstimmen können, aber jeder in seiner Weise. So wird die Jugend im Allgemeinen der schnellen, das Alter der gemäßigten Bewegung angehören. Deßgleichen wird die weibliche Natur leichter aufzuregen, und somit der männlichen gegenüber beweglicher seyn. Diskant- und Alt-Stimme werden wir daher im weiblichen und jugendlichen Organismus suchen, Tenor- oder Baß-Stimme aber vom Manne erwarten.

bb. Die melodische Bedeutung der Singstimme.

§. 334. Die Arie.

Die Empfindung verschiedener Alter und Geschlechter muß auch wieder eine verschieden gefärbte bei gleicher geistiger Bedeutung seyn. Je nachdem eine dieser Stimmen zu irgend einer melodischen Ausführung gewählt wird, muß auch die Bedeutung der Melodie und ihr Zusammenhang mit der seelischen Lebenseinheit bemessen werden. Eine dem Diskant innigst angemessene Melodie wird dieß nicht in gleicher Weise dem Baße seyn können. Sollen aber mehrere dieser Stimmen einheitlich eine Melodie erzeugen; so muß im homophonischen Satze der Inhalt nach der Hauptstimme bemessen werden, während im polyphonischen Satze nur ein Gegenstand, der den Wetteifer dieser vier Gegensätze herausfordert, genügen

kann, in dem eigentlichen symphonistischen Satze aber eine, alle diversen Empfindungsweisen des menschlichen Organismus zu einer überwiegend einheitlich persönlichen Aufregung, in denen jeder seiner besondern Anlage vergessen mag, zusammenfassende und in sich gesteigerte Empfindung gewählt werden kann, wenn der Compositeur der natürlichen Beschaffenheit des verschiedenen Umfanges der menschlichen Stimme vollkommen genügen, und nicht ein Exercitium für die instrumentale, sondern ein Werk für die geistige Bedeutung des Gesanges geben will. Durch den Charakter der einzelnen Stimmen, in denen die organisch-seelische Beziehung vorherrscht, trägt sich in den Gesang eine allgemein-seelische Bedeutung ein, die durch die Kunst in dem Uebergang zur geistigen Bewegung ergriffen, eine innere, ideale Bedeutung erhält. Diese geistige Bedeutung erhebt sich aus der Allgemeinheit des nachschwingenden seelischen Lebens zur höchsten Empfindung, deren ohne die sprachliche Empfindung das Bewußtseyn in der Kunst sich bemächtigen kann. Ausgehend vom allgemeinen Leben, zur geistigen Einheit und Bestimmtheit der innersten Lebensempfindung strebend, durch die einzelnen einander herbeirufenden Uebergänge und die von aufeinanderfolgenden Tönen getragenen Bebungen der seelischen Empfindung hindurchgehend, und bis zur höchsten Einheit der aus jenem allgemeinen Grunde fortgeleiteten Bewegung sich steigernd, entsteht somit im Gesang vorherrschend die Melodie. Die höchste und letzte Steigerung der Empfindung, der vergeistigtste Ausdruck des seelischen Lebens, durch die Tonkunst liegt in der Melodie und in ihrem konzentrirtesten Organ, im Gesange. Wenn die Empfindung aufs höchste erregt und gesteigert wird, dann schweigt jedes Instrument, und nur der bebende Laut in der Brust in seiner Bestimmtheit und in seiner nachzitternden Unendlichkeit des ganzen seelischen Gefühles bricht allein noch aus der Tiefe des bewegten Gemüthes hervor. Wie aber der Gesang, die Menschenstimme aus dem Gewoge der Töne als höchste Spitze der Empfindung zuletzt allein hervorbricht, so wird auch Eine Stimme den höchsten Ausdruck der in einem Tonstück möglichen Steigerung des Gefühles nach dem entgegengesetzten Grundcharakter der auf-

und absteigenden Leiter der Empfindung tragen müssen. Wie in einer allgemeinen Bewegung und Aufregung der Gemüther doch immer Ein Individuum zuletzt an die Spitze der Bewegung tritt, so kann auch in der Bewegung der Töne zuletzt Eine Stimme, wenn die Absicht des Künstlers solche Steigerung des Gefühles verlangt, allein den Höhepunkt der angeregten Empfindungen bezeichnen. In dieser Auszeichnungsfähigkeit einer einzigen Stimme liegt zugleich die Scheidung der möglichen Arten der Vokalmusik nach der Zahl und Bedeutung der zusammenklingenden Stimmen. Ist eine einzige Stimme allein der bezeichnende Ausdruck der dargestellten Empfindung, wie es denn gewiß Empfindungen geben kann, die ungetheilt stets nur von einem Einzigen in voller Macht ihrer erregenden, zum Gesange lockenden Wirkung auf das Gemüth gefühlt werden können; so entsteht in dieser charakteristischen Bewegung des Gemüthes, ausgedrückt durch die Tonfolge der Melodie der einstimmige Gesang, die Melodie im engern Sinne, die Arie. Jede Arie, die wahrhaft diesen Namen verdienen soll, muß eine Sangweise seyn, die in der Tiefe des menschlichen Gemüthes begründet, mit unabweisbarer Macht sich ins Gemüth einschleicht, die, so wie sie einmal ist, durchaus seyn muß, die in ihrer Einfachheit zugleich mit innerer Nothwendigkeit der dargestellten Empfindung allein und vollkommen gewiß ist. Zur Erfindung einer solchen Arie, wenn sie, wie dieß sehr häufig der Fall ist, nicht schon als Volksgesang gegeben ist, die aber, wenn sie nicht aus dem Volksleben heraus, doch in dasselbe bald hinein wächst, gehört jedenfalls die höchste Naivität und Tiefe des Gemüthes, der die Töne in ihrer unbegreiflichen Macht über das Gemüth mit innerer Nothwendigkeit sich einzeugen, und aus der sie, wie der Lotos aus der Tiefe der Wasser, emporwachsen, um über den schaukelnden Wogen den duftenden Kelch der subjektiven und doch allgemein menschlichen Empfindung zu entfalten.

§. 335. Der Chor.

Diesem einfachen Gesange gegenüber, dem höchstens nur ein und die andere Stimme begleitend folgen kann, steht dann die

Einheit von vielen Stimmen im Chor. Wie in der Plastik das Relief der Statue gegenübertritt, so im Gesange der Chor einer einzelnen Arie. Die Melodie des Chorgesanges muß stets getragen seyn von einer einfachen Empfindung, die wie in bacchischer Begeisterung alle subjektiven Empfindungen in Eine Bewegung dahin reißt. Der Chor hat nur dann Bedeutung, wenn er aus dem Inhalt des Gesanges als nothwendiges Zusammenklingen aller Töne in ihrer verschiedenen Eigenthümlichkeit mit innerer Gewalt hervorbricht. In dieser Eigenschaft ist er der allgemeine Grund der Einzelstimme, von dieser erregt und sie hebend und tragend. Wie der Refrain in den alten, besonders altschwedischen Balladen stets eines allgemeinen Inhaltes ist, der durch den Gang des Gedichtes nur auf eine bestimmte Begebenheit gedeutet wird, so tönt auch der Refrain eines Liedes als Chor stets aus diesem aufgeregten Gemeingefühl hervor, und wo der Chor allein steht, darf er gleichfalls nur in dieser Bedeutung gebraucht werden, wenn er von innerm Gehalte seyn soll. Der Rausch der Empfindung muß Alles in einem gemeinschaftlichen Strom der Töne vereinigen, der in mächtigem brausenden Gange keine Sonderstimme mehr hörbar werden läßt.

§. 336. Der mehrstimmige Gesang.

Zwischen der Arie und dem Chor steht als verbindendes Mittelglied der mehrstimmige Gesang, in dem jede Stimme ihren eigenen Charakter hat, wie bei den Ensemble-Stücken der meisten Opern, der aber nur dann seine rechte Bedeutung erhält, wenn er, wie Arie und Chor, durch die Beschaffenheit der Empfindung, zu deren Ausdruck er bestimmt ist, wesentlich gefordert wird. Ein mehrstimmiger Gesang, der in dieser Bedeutung eine geistige und künstlerische Selbstständigkeit besitzt, — und nur in dieser Selbstständigkeit kann er Kunstwerk seyn, — kann daher nie ohne Veränderung seines Werthes zum Chore oder zum einstimmigen Liede umgewandelt werden, eben so wenig, als ein einstimmiges Lied, wenn es seine Bestimmung erfüllt, zu einem mehrstimmigen Gesange ohne innere Veränderung seiner Bedeutung umgewandelt

werden kann. Jedes Gesangstück, das sich von einer dieser drei Formen beliebig in eine andere versetzen lassen würde, müßte gerade wegen dieser Indifferenz gegen die Form als ein mißlungenes betrachtet werden. Jede Form fordert den ihr angemessenen Inhalt, und einem bestimmten Inhalt können nicht verschiedene Formen gleichmäßig entsprechen.

Mit dieser Dreizahl der verschiedenen Formen des Gesanges ist das Reich der für sich bestehenden Vokalmusik geschlossen. Diesem einen Reiche der äußern Aussprache der Töne, das im menschlichen Organismus selbst seinen Träger findet, und somit das subjektiv der Empfindung angemessenste, und in diesem Sinne natürlichste ist, steht dann ein zweites gegenüber, das auf künstlichem Wege die Tonschwingung in ihrer objektiven Bestimmtheit durch unorganische, blos physikalisch = schwingende und tönende Medien oder Instrumente erzeugt. Die Instrumentalmusik hat im Gegensatz von dem Gesange die größere objektive Bestimmtheit und Individualisirung des Tones als Eigengut für sich. Während im Gesange die Töne von der innern Einheit des Gefühles getragen werden, und in dieser verschweben, muß das leblose blos physikalisch-wirkende Instrument den Ton gewaltsam ohne innere Mitwirkung von sich abstoßen. Dadurch entsteht eine objektiv-bestimmtere und der Analyse des Tones zugewendete Abreißung der Töne von einander. Diese Bestimmung ist nun abermals zweifach, indem sie sowohl das Zeitmaaß, als die vibrirenden Intervallen betreffen kann. Daraus entsteht dann wieder ein zweifacher Gegensatz der Instrumentalmusik mit der Vokalmusik. Indem letztere wieder in sich in die Zweitheiligkeit auseinandergeht, steht der eine dieser Theile im doppelten Gegensatze mit der Vokalmusik, der andere aber, der mit diesen in den einfachen Gegensatz tritt, steht auch mit der Vokalmusik nur im einfachen Gegensatz, und tritt also zwischen beide vermittelnd ein.

β. Die Instrumental-Musik.

aa. Die der menschlichen Stimme entgegengesetzten Instrumente.

§. 337. Die rythmischen Instrumente.

Der volle Gegensatz mit der Innerlichkeit der melodischen Tonfolge in seiner geistigen Bedeutung und seelischen Allgemeinheit tritt hervor in jenen Instrumenten, die ohne, oder doch nur mit geringer Abwechslung der Töne in dem bloßen Zeitmaaße und der äußern Stärke, der Quantität des Tones ihre eigenthümliche Kraft haben. Durch einen umfangreichen, starkerschütternden Ton wird die Aeußerlichkeit des leiblichen Organismus gewaltsam aufgeregt, und in dieser Aufregung zu einer Art Sinnenrausches hingerissen, in dem eine objektiv-geregelte Bewegung den Leib unwillkührlich in seine Schwingungen mit dahinreißt. Diese Eigenschaft des rein leiblichen und sinnlichen Eindruckes haben zunächst die blos rythmischen Instrumente, in denen der qualitative Umfang der Töne nur ein geringer, dagegen der quantitative ein um so größerer ist. Einfache Instrumente fodert daher jede, besonders im Tanz oder im kriegerischen Marsch, oder im Trauer- oder langsamem Festgepränge einherschreitende und im regelmäßig abgemessenem Gange leiblich geregelte, und rythmisch geordnete Bewegung. Im Tamtam der Chinesen wie in der türkischen Trommel und in den spanischen Kastagnetten herrscht überall der gleiche Charakter der taktmäßigen Bewegung. Selbst da, wo diese Eintönigkeit des Instrumentes aufgehoben, und bereits eine einfache Modalität des Tones, wie in den Pauken hervortritt, muß dennoch die eigentliche Kraft solcher Instrumente in der rythmischen Bewegung des Tones mehr als in seiner melodischen gesucht werden. Alle schmetternden Töne, die im Gegensatz von den tiefen, summenden Tönen der Trommel und Pauke, in hohen grellen Klängen durch Horn und Trompete erklingen, so wie alle klingelnden und klappernden, wie in den Cimbeln, Cinellen und ähnlichen Instrumenten hörbar werden, variiren den Ton seiner Quantität nach, ohne ihm eine eigentliche Modulation zu geben. Sie sind also sämmtlich nur zur Anhäufung der Ton-

masse, zur rythmischen Schwingung der äußern Glieder und zur Betäubung der subjektiv-geistigen Kraft, wodurch ein das Seelenleben nachahmender Sinnenrausch entsteht, anwendbar, und gehören vorzüglich jenen Völkern an, denen eine solche geistige Betäubung bei höchster sinnlicher Aufregung, nach ihrer ganzen Lebensweise am meisten angemessen ist, und jenen Bewegungen, die in äußerlicher Schwingung den Körper mit in einen Wirbel objektiver Bewegungen hineinziehen, und ihn oft bis zu völliger Ohnmacht oder plötzlicher Bewußtlosigkeit mit fortreißen. Die Form des Gebrauches dieser Instrumente wird einerseits von der Art der beabsichtigten Aufregung, andererseits von der Anhäufung ihres verschiedenen Abstoßens der Töne bedingt. Weil nemlich jedes dieser Instrumente zunächst durch den gewaltsamen Stoß, der die Tonschwingung erzeugt, am bestimmtesten im Zeitmaaß der Schwingung begrenzt ist, dagegen durch die Art des Stoßes eine verschiedene, nicht blos langsamere und raschere, sondern auch zitternde, summende, schmetternde Tonschwingung erzeugt, so entsteht aus dieser Verschiedenheit der Schwingungen auch die Möglichkeit einer Art Entgegensetzung und eines daraus hervorgehenden Einklanges mehrerer solcher Instrumente zu einer einheitlich, der Qualität nach wenig, dagegen dem sinnlichen Gefühle nach bestimmt unterscheidbaren Tonmasse, wie wir dieß in der türkischen Musik wahrnehmen. Durch dieses Zusammenklingen von Tönen von verschiedener Schwingungsquantität entsteht allerdings eine Art Harmonie, die aber stets den ersten Charakter einer sinnlich-aufregenden, den Geist in den Wirbel einer äußern Aufregung hineinziehenden leiblichen Bewegung in sich trägt. Da wo diese Art Harmonie in ein einziges Instrument, wie z. B. in der Sackpfeife, vereinigt ist, tritt deßhalb gleichfalls nur ein Uebergang der einfachen Schallformen der Töne zu jener Einheit mehrerer solcher in Verbindung gesetzter, verschieden schallender und harmonisch-zusammentönender Instrumente mit Beibehaltung des ersten Charakters jener Instrumentirung hervor.

bb. Die vermittelnden Instrumente.

§. 338. Die innere Verschiedenheit der vermittelnden Instrumente.

Zwischen der blos rythmisch und quantitativ-bedeutsamen Musik und dem melodischen Gesange breitet sich eine ansehnliche Reihe von andern Instrumenten aus, deren Vorzug in der objektiven Genauigkeit der Tonintervalle, und folglich im qualitativen Ausdruck des Tones besteht. Wie aber dieses zweite Geschlecht der Instrumente als vermittelnder Uebergang betrachtet werden muß, so folgt es auch in seiner innern Construktion den Gesetzen des Ueberganges, indem es sich in sich wieder in drei verschiedene Gattungen auseinander gibt. Diese Gattungen, wie sie unter sich einen Gegensatz durch ihre Verschiedenheit bilden, treten doch durch ihre dreifache Beziehung auch wieder in eine gemeinschaftliche Verbindung und Ausgleichung unter sich. Die Verschiedenheit dieser Instrumentirung der qualitativen Tonbestimmung theilt sich ihrer Natur nach in die Gegensätze der Tonqualität überhaupt, die in einer dritten Bestimmung einen ausgleichenden Uebergang finden. Der innere Gegensatz der Tonbestimmung liegt in der Unterscheidung des Nacheinanders und Nebeneinanders der Töne, die als Melodie und Harmonie in ihrem Unterschiede bezeichnet worden sind, und in dieser Verschiedenheit ihres Gesetzes von einander getrennt werden mußten, wenn auch eine aktive Trennung in der Wirklichkeit niemals stattfinden kann. Diesem Neben- oder Nacheinander der Töne mehr oder weniger sich zuneigend, oder beide relativen Gegensätze mit einander ausgleichend finden wir nun auch die einzelnen Gattungen der qualitativ-bestimmten Instrumentirung.

§. 339. Die einzelnen Gattungen der vermittelnden Instrumente.

Der Melodie zugewendet und mit dem Gesange am nächsten verwandt möchte wohl die Flöte und die verwandten Instrumente seyn, die gewissermassen noch vom menschlichen Hauche beseelt, in die Bebungen der mitfühlenden Brust am innigsten eingeweiht zu werden vermag. Dagegen sind jene Saiteninstrumente, denen der Ton durch den Schlag der Hand oder irgend

eines Instrumentes entlockt werden muß, von der alten Lyra anfangend bis herauf zu Clavier und in der letzten Erweiterung dieser Instrumentengattung bis zur Orgel, vorherrschend der Ausbildung der Harmonie zugewendet. Das durch den Schlag der Hand oder des Clavis erzeugte Abhacken der Töne schneidet die innere melodische Verbindung, das sanfte Verhauchen der Töne in einander ab, und fordert dafür ein anderes, äußeres, objektives Gesetz der Tonverbindung, das durch die Harmonie hergestellt wird. Diese Harmonie wird nun aber freilich in diesen Instrumenten in einem höhern Grade errungen, als die melodische Zartheit der subjektiven Empfindung in der Flöte errungen werden kann. Allein die Harmonie hat zunächst doch nur begleitende Bedeutung in der Musik, und hat nie denselben künstlerischen geistigen Werth, wie die Melodie, sondern dient dieser blos als Erweiterung und Erfüllung ihrer innern geistigen Gewalt. Es ist daher wohl nicht mit Unrecht bemerkt worden, daß die Mode des Clavierspielens in unserer Zeit der geistigen Empfänglichkeit für die innere Empfindung der Musik Eintrag thue, und die Gemüther geistlos mache, bei aller Feinheit des musikalischen Gehöres, und selbst bei der übermäßigen Gelehrtheit der wohlunterrichteten Generalbaß-Schülerinnen. Es mag damit wohl eine ähnliche Bewandtniß haben, wie mit dem Erlernen konversationell bestimmter Sprachen, denen der lebendige Stamm der poetischen Empfindung bereits abgestorben ist. Durch die zu große Individualisirung und äußerliche Genauigkeit gewinnt in der Regel das innere Leben nicht besonders viel. Von den der Harmonie zunächst angehörigen Instrumenten ist nun ohne Zweifel die Orgel das am meisten reichhaltige und gewaltigste aller Instrumente. Wenn man überdieß den Werth der Harmonie mehr in die Begleitung der in der Melodie offenbar werdenden geistigen Empfindung legen muß, und den Instrumenten dem Gesange gegenüber gleichfalls mehr der begleitende und ergänzende Charakter zukommt; so wird aus dieser innern Bedeutung der Instrumentalmusik die große Ehre, die man von jeher unter allen Instrumenten der Orgel erwiesen, als einfach im Wesen der Kunst selbst begründet erscheinen.

Zwischen den mithauchenden Tönen der Flöte und den abgestoßenen, aber der Fülle der Harmonie empfänglichen Tönen der Orgel und der übrigen geschlagenen Saiteninstrumente stehen dann als ausgleichende Mittelglieder die gestrichenen Saiteninstrumente, und an ihrer Spitze die Violine. Während das Clavier und die Orgel in eine für alle Tonarten zugänglich-gleichförmige Temperatur der Ausgleichung der, allen Tonintervallen zu Grunde liegenden irrationalen Bruchzahl gesetzt werden müßen, hat der Violinspieler in seinem Gehöre den subjektiven Maßstab dieser objektiven Ausgleichung der Intervallen. Um ein Unmerkliches zugebend wird der Spieler auf der Violine nach Maßgabe der Tonart die Temperatur mit jedem Ton ändern können, was bei Tastinstrumenten nicht möglich ist, während bei den mehr melodischen Instrumenten diese objektive Genauigkeit, wenn die Tonarten nicht zu weit verschieden sind, für welchen Fall dann die Instrumente selbst verschieden seyn werden, durch den Hauch des subjektiv mit eindringenden Organismus ersetzt werden muß. In dieser subjektiv-objektiven Ausgleichung von dem Gesetze der Harmonie mit dem besondern Charakter der Tonart liegt der Vorzug der Streichinstrumente, die sich in dieser Doppelseitigkeit sowohl der Harmonie als der Melodie mit gleicher Innigkeit anschließen, und in der Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Gesange die verbindenden Glieder bilden. Gerade um dieser vermittelnden Eigenschaft willen haben aber Saiteninstrumente dieser Art, wenn sie allein hörbar werden, etwas unbefriedigendes. Es ist zwar keine Unmöglichkeit irgend einen geistigen Inhalt durch Streichinstrumente allein auszudrücken, ja es ist gerade diese Art der äußern Instrumentirung die leichteste, aber sie ist auch für sich allein angewendet die ungenügendste, weil ihr der bestimmte Charakter der Tonfolge gebricht. Man kann Tonstücke für Streichinstrumente setzen, aber kein Charakter des musikalischen Ausdruckes wird durch sie allein erschöpft werden können. Dagegen aber bilden sie um so schöner den Uebergang zur Vokalmusik, und vermitteln nicht blos die Einheit der entgegengesetzten

Instrumente, sondern auch die Einheit der Instrumentirung mit dem Gesang.

§. 340. Die verschiedenen Grade der Anwendung der Instrumentalmusik.

Werden die für sich bestehenden, und in diesem Fürsichbestehen eines selbstständigen Ausdruckes sich erfreuenden Instrumente nach der Möglichkeit ihres gegenseitigen Einklanges betrachtet, so entstehen aus dieser Vergleichung die verschiedenen Formen der Instrumentalmusik. Jedes Instrument in der Mittelreihe von Harmonie und Melodie stehend, hat in dieser Reihenfolge nothwendig seinen eigenen bestimmten Charakter des Ausdruckes. Derselbe Ton, von einem andern Instrumente erklingend hat nothwendig wieder eine andere Wirkung. Jedes Instrument bildet seine bestimmte Tonweise durch die in der Zeit gemessene Einzelschwingung, getragen von einem allgemeinen nachzitternden Grunde, der jene Schwingung auffangen, und sie in einem allgemeinen Klange, der die Besonderheit eigentlich erst hörbar macht, ertönen lassen muß. Dieser allgemein klingende Grund, die Resonanz des Instrumentes, welcher im Instrumente den mitschwingenden Organismus, der im Gesange die Stimme trägt, darstellt, trägt jene Bestimmtheit wieder ins Endlose und Allgemeine über, und bringt durch seinen Gegensatz die harmonisch tönende Einheit der Tonfolgen hervor. Dieser Klang des Tones, wie er in der Resonanz liegt, gibt dem einzelnen Tone neben seiner bestimmten Höhe und Tiefe auch noch einen allgemeinen Charakter, wodurch er sich auch als Klang von denselben Tönen der gleichen Höhe oder Tiefe, aber auf einem andern Instrumente hervorgebracht, unterscheidet. Vermöge dieses Unterschiedes wird jedes Instrument als eine für sich brauchbare musikalische Einheit angewendet werden, und in dieser Anwendung einen geistigen Inhalt in seiner eigenthümlichen Form aussprechen können. Dieser Eigenthümlichkeit des besondern Instrumentes angemessen sollten jene Tonstücke komponirt seyn, die wir, gerade weil dieser instrumentale Klang das unterscheidende Merkmal derselben ist, Sonaten nennen. Die Sonate hat dann wahre Bedeutung für die Kunst, wenn sie den Charakter

eines Instrumentes in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise festzuhalten und fühlbar zu machen versteht. Fast könnte man behaupten, daß ein gewisser Ausdruck einer Empfindung, die sich in Tönen vernehmbar machen kann, nur durch ein bestimmtes Instrument zu erreichen sei, und dann läge es in der Aufgabe des Künstlers, gerade jene Seiten der Empfindung eines geistigen Inhaltes zu finden, zu deren wesentlichem und nothwendigem Ausdruck gerade nur das bestimmte Instrument nach seiner vollen Einzelbedeutung angewendet werden kann, und in dem folglich die volle Kraft dieses Instrumentes sich offenbaren muß. Sobald aber dieser Einheitspunkt von dem einzelnen Instrumente angestrebt wird, gibt sich nothwendig auch ein zweites Ziel für die Instrumentalmusik kund. Sowie nemlich ein Inhalt von einem Instrumente erschöpfend dargestellt werden kann, und dieses Instrument dann der diesem Inhalt schlechterdings angemessene Ausdruck ist, so kann nun auch ein Inhalt bestehen, der von einem einzigen Instrumente allein nicht erschöpfend dargestellt werden kann, und doch der Instrumentalmusik erreichbar ist. Für diesen Fall können nun mehrere Instrumente ihre Eigenthümlichkeit an demselben entwickeln, oder ein Instrument kann, getragen von andern, und doch wieder über diese sich erhebend in nächster Verwandtschaft mit jenem Inhalt seine Eigenthümlichkeit nicht blos am Inhalt, sondern auch den übrigen begleitenden Instrumenten gegenüber offenbaren. Von diesen beiden Fällen wird der letztere die sogenannte Conzertmusik erzeugen, der erstere aber seine volle Kraft in der Symphonie entwickeln. Es gehört zum Wesen des Conzerts, daß ein Instrument, unterstützt von andern, seine in dem darzustellenden Inhalt hervortretende höhere Macht auf diesem Gebiete durch den Wettstreit mit andern Instrumenten offenbare. Die höchste Vollendung der Conzertmusik und die höchste Einheit der Instrumentalmusik aber liegt in der Symphonie. Ihre Aufgabe ist, eine geistige Einheit, eine der Seele als Empfindung zugängliche ideale Anschauung in der vollen Zusammenwirkung mehrerer Instrumente so darzustellen, daß bei dieser Einheit jedes der mitwirkenden Instrumente seinen besondern Charakter zu entwickeln

Gelegenheit finde, und diese Sonderheit doch nur als in der Einheit und im Zusammenwirken mit andern in ihrer Tiefe und allgemeinen Bedeutung fühlbar werde.

cc. Die innere Einheit der Instrumentalmusik mit dem Gesange.

§. 341. Die geistige Bedeutung des instrumentalen Vortrages.

Mit der Forderung eines geistigen Inhaltes, der für das rein menschliche Gefühl erregend und begeisternd wirkt, ist von der einen wie von der andern Form der Instrumentalmusik das bloße Bravourspiel, das mehr in der Zusammenfassung der für ein Instrument am schwierigsten zu erreichenden Vortragsweisen, als in der Tiefe des Gefühles seinen Vorzug begehrt, von selbst ausgeschlossen. Das Conzert soll allerdings die Bravour des Instrumentes, aber nicht die des darauf Spielenden offenbaren. Nicht die am schwierigsten darstellbare und in technischer Beziehung anerkennungswerthe Leistung, sondern die Tiefe des allgemein menschlichen Gefühles macht das Tonstück zum Kunstwerk. Nicht das schwerste Versmaaß macht ein Gedicht schön, sondern die Einheit des geistigsten Inhalts mit der Beschaffenheit der Strophe und dem solchem Inhalt angemessensten Versbau macht die Schönheit eines Gedichtes aus. Was blos der Techniker würdigen kann, entfernt sich durch diese Fertigkeit von der ersten Anforderung an die Kunst, von der Wahrheit und Allgemeinheit der Empfindung. Bravourstücke sind Schülerexerzitien, womit man den Lernenden üben mag, so lange, bis er diejenige Fertigkeit erreicht hat, die für den wahren Kunstvortrag nothwendig vorausgesetzt werden muß. Diese Voraussetzung in einer für das Gemüth des Höhrers gefertigten Composition noch hörbar machen zu wollen, beurkundet blos pedantischen Sinn für die grammatikalische Genauigkeit und mechanische Fertigkeit, aber auch Mangel an Geist und wahrem Kunstsinn. Wir treiben Musik nicht, um mit unserer Geschicklichkeit zu glänzen, sondern um den Geist zu erheben, die Empfindung zu veredeln, das Göttliche zu fühlen, so weit es dem Menschen durch die Einheit der Seele mit dem persönlichen Geiste möglich ist. Es ist schmerzlich anzuhören, wie das edle heilige Gefühl der

Musik, das tröstend und beruhigend alle Schwermuth mildert, allen Druck der Aeußerlichkeit erleichtert, in der Stunde der Verlassenheit die reinste und edelste Erhebung, in der Freude der angemessenste und erhabenste Ausdruck unsers Jubels werden könnte und sollte, durch den lächerlichen Schein des äußern Glanzes so gefühllos mißbraucht wird. Wenn du selbst deines Herzens innerste, geheimste Empfindung, die sich nicht mehr aussprechen, sondern nur noch in Tonwellen ausströmem läßt, profanirst, oder wenigstens den tiefsten Ausdruck dieser unaussprechlichen Empfindung, den Ton aus seiner innern Heiligkeit aufstörst, und zum Diener der Mode und der Eitelkeit erniedrigst, dann wehe deinem Herzen! es ist ihm keine heilige, unentweihte Stätte mehr geblieben, in die du flüchten magst in der Stunde der Trübsal und in den Augenblicken des Lobsingens deines Geistes; du hast die Perle deines Lebens vor die Unreinen geworfen.

γ. Die Einheit beider Arten des Vortrages.

§. 342. Vereinigung der Instrumentalmusik mit der Vokalmusik.

In der Symphonie tritt eine Einheit der Instrumente als wirklicher Ausdruck einer innern Gefühlsregung der persönlichen idealen Anschauung des Geistes hervor. Aber diese Einheit ist doch immer nur eine sekundäre. Das Instrument hat für sich nie die Bedeutung einer geistigen Freiheit. Es ist stets nur unvollkommener Ausdruck des den ganzen Organismus durchzitternden Gefühles. Die innerste, einheitlichste Stufe des Ausdruckes der vom Geiste getragenen seelischen Empfindung liegt in der aus der Menschenbrust hervortönenden Stimme, im Gesange. Die Resonanz des Instrumentes ist nur ein schwacher Nachhall der seelischen Resonanz des Gefühles, die im Gesange nachklingt. Das Instrument ist seiner Eigenthümlichkeit nach stets begleitender Natur. Selbst da, wo alle Instrumente in eine einheitliche Symphonie zusammenwirken, vermag sich die Unklarheit und Unbestimmtheit des Gefühles, die Trennung desselben von der lebendigen Kraft, und ihre nur nachbildend versuchte Eintragung in ein an sich empfindungsloses Instrument nicht zu verläugnen. Jedes In-

strument ist gewissermassen ein gebrochener Nachhall der menschlichen Stimme. Ihre höhere und wirkliche Einheit wird aber nicht durch die Aggregation, sondern nur durch die Potenzirung zur lebendigen Innerlichkeit der geistig-leiblichen Lebens-Einheit in der menschlichen Stimme erreicht. Indem aber Gesang und Instrumentalmusik sich in dieser Weise gegenüberstehen, geht aus diesem Gegensatz selbst wieder die Hinweisung auf ein eigenthümliches Zusammenwirken beider hervor. Wie im Conzert die einzelnen Instrumente ein von der Gesammtheit getragenes, dem Inhalt am meisten entsprechendes Instrument in die Mitte nehmen, und durch den Gegensatz die Bedeutung des einzelnen verstärken, so wird auch der Gesang durch den äußern Gegensatz der Instrumente in seiner Eigenthümlichkeit und geistigen Tiefe fühlbarer gemacht. Eine einfache Begleitung unterstützt daher den Gesang durch die Beifügung der äußern Bestimmtheit des klingenden Tones wesentlich, und es entsteht in dieser Zusammenfügung, sobald die einfache Begleitung zur größern Hebung der innern Bedeutung der Stimme dem äußern Klangcharakter der Instrumente gegenüber in ihrer Innerlichkeit hervortritt, eine höhere Bedeutung des Conzerts, in der nicht blos der Wettstreit der Instrumente unter sich, sondern ihre Einheit mit der menschlichen Stimme im musikalischen Kunstwerk hervorbricht. Das Conzert in diesem Sinne ist die Vereinigung der in der Symphonie verbundenen Instrumentalmusik mit einer oder mehreren Singstimmen. Soll aber diese konzertische Einheit der Vokal- und Instrumentalmusik in diesem Conzertstyl durchgeführt werden, so ist die Eigenthümlichkeit der besondern Singstimme der elementare Träger dieser Einheit.

C. Einheit des äußern Vertrags mit dem innern Gesetz der Tonkunst.

a. Die musikalische Composition in ihrer allgemeinen und innern Bedeutung.

§. 343. Die dem geistigen Inhalt entsprechenden möglichen Formen musikalischer Composition.

Es ist in allen aufeinanderfolgenden Arten der Tonstücke stets eine äußere Bedingung, ein durch das arithmetische Ton-

gesetz bestimmter Charakter die erste Voraussetzung, an die der Inhalt sich in seiner selbstständigen geistigen Einheit erst anfügt, aus dem diese höhere Einheit hervorwächst, mehr durch die Macht der Töne und ihre innere nothwendige Bedeutung getragen, als daß eine freie Innerlichkeit selbstständiger erster Grund des auf diese Weise entstehenden Tonstückes gewesen wäre. Wenn nicht die innere Bedeutung der Töne selbst verletzt werden soll, so muß sich allerdings auch eine geistige Einheit aus diesen Compositionen ergeben, aber diese war nicht das erste, was der Compositeur dabei fühlte, sondern er fand sich von der objektiven Macht der Töne mehr zu jener subjektiven Einheit geführt, als daß er selbst von dieser subjektiven Einheit ausgehend jene objektive Macht zum Gehorsam gegen die geistige Einheit gezwungen hätte. Betrachtet man die Musik von dieser freien, idealen und geistigen Einheit, so ergibt sich daraus eine andere und gesteigerte Classifikation der einzelnen Tonstücke, in welcher das bestimmte Verhältniß zur Kunst in der Einheit der Töne deutlicher hervortritt. Die Ueberschau der musikalischen Kunstwerke von diesem Standpunkt aus führt erst zur Vergleichung der Eigenthümlichkeit der Tonkunst mit der allgemeinen Kunstentwicklung, die in ihrer Vereinigung mit der idealen Tiefe des Bewußtseyns ihre allgemeinen, historisch bedeutsamen Stufen durchlaufen muß. Wie nun die Kunst überhaupt, und dann jede einzelne der bisher entwickelten Kunstformen zuerst in einer allgemeinen, dann in einer formell-geschiedenen und in letzter Vollendung erst in einer vollkommen einheitlichen Durchdrungenheit von dem idealen und geistigen Bewußtseyn sich entwickelt, so auch die Musik. In dieser Entwicklung ist nun auch die Musik zuerst von einem der geistigen Einheit blos im Allgemeinen entsprechenden Ausdruck, und wir können sie auf dieser Stufe, in welcher sie von der subjektiv noch unvermittelten religiösen Idee getragen wird, die *symbolische* Musik nennen. In weiterer Entwicklung geht sie dann auf die in ihr bestehenden subjektiven Gegensätze ein, und wird in der Erhebung aus jener ersten Objektivität *subjektiv*, und der Form nach mehr *plastisch*, so weit dieser Ausdruck auf die Musik übergetragen werden kann. In dieser Subjektivität

nimmt sie die subjektiv-geistige Bedeutung, der Verhältnisse der Poesie theilweise in sich auf, und wird lyrisch, dramatisch oder episch. Erst in ihrem letzten Aufschwung vereinigt sie diese drei plastischen oder subjektiven Formen unter sich, und mit der objektiv symbolischen, um alle in einer bewußten, freien und geistigen Einheit der subjektiven Empfindung der objektiv gegebenen Tiefe der Offenbarung des ewigen Lebens in der Zeitlichkeit zusammenzufassen. In dieser Gliederung entstehen somit drei Stufen der Musik, von denen die mittlere sich wieder in drei Unterglieder theilt: Die objektive oder symbolische, die subjektive oder lyrische, dramatische und epische Musik, und die subjektiv objektive als vollendete Einheit der vorausgehenden Stufen. Die erste Stufe hat sich im ältern Kirchenstyl, die zweite als lyrische Musik im Volksliede, und in der Melodie überhaupt, als dramatische in der Oper, und als epische im Oratorium entfaltet; die dritte und letzte Stufe hat eben erst ihren Lauf begonnen, und muß als vollendeter Kirchenstyl, etwa, um ihm einen unterscheidenden Namen zu geben, als der ideale Styl von den vorausgehenden Stufen getrennt werden.

b. Die einzelnen Formen der musikalischen Composition.

α. Die objektiv symbolische Musik des ältern Kirchenstyls.

§. 344. Objektive Bedeutung der Kirchenmusik.

Eine aus der idealen Bedeutung der Musik hervorgehende Eintheilung und Ueberschau dieses Gebietes kann erst dann eintreten, wenn die Tonkunst selbst bereits die elementare Befähigung, das objektive Prinzip der geoffenbarten Idee in sich aufzunehmen, errungen, und die subjektive Sehnsucht der Menschen nach einem höhern objektiven Glaubensgrunde ihre Erfüllung erhalten hat. Zuerst mußte die Tonkunst von der ihr äußerlich aufgenöthigten Vereinigung mit Sprache und Tanz sich befreien, um einer selbstständigen Ausbildung fähig zu werden. Diese selbstständige Entwicklung mußte ihr dann gleichfalls von anderswoher kommen, von einem Prinzipe gegeben werden, das als Führer

aller menschlichen Kräfte auch die Kunst der Töne mit einem wahren und begeistigenden Inhalt begabte. Mit dem Christenthum war ein neuer Schwung des geistigen Lebens in die Welt gedrungen. Eine Einheit des seelischen und geistigen Lebens war erst auf jener Höhe des persönlichen Glaubensinhaltes möglich, in dem die tiefste geistige Einheit zugleich die höchste Allgemeinh des Naturlebens umschloß. Mehr noch als die Malerei geh die Musik in ihrer selbstständigen Entfaltung dem Reiche de Glaubens und des persönlich wirkenden Lebens an. In dieser Glaubensmacht ist es aber doch wieder die Uebergewalt des objektiven Glaubensreichthums, die das subjektive Schauen und Empfinden gefangen nimmt. So wie die Sonne des neuen Tages über den geistigen Gesichtskreis der Menschen heraufstieg, erfreute sich das Gemüth an der allgemeinen Lichtfülle, die aus jener Offenbarung hervorstrahlte, und Alles mit einem neuen, bisher ungewohnten Glanze umgab. Die Worte der Offenbarung enthielten eine solche Fülle geistigen Inhaltes, daß der Mensch von ihrer Tiefe ergriffen es nicht wagte, ihren Sinn zu durchforschen, und sein Auge in jenem übernatürlichen Glanze aufzuschlagen, bis er sich allmählig an den ungewohnten Glast gewöhnt hatte.

§. 345. Einfachste Form des Kirchenstyls.

Aus der Empfindung des tiefen Inhaltes der Worte der Offenbarung ging von selbst eine Art von recitativer Steigerung des Tones bei Absingung derselben hervor. Satz für Satz wurde in einer allgemein singenden Ausdrucksweise recitirt, und so entstand eine Art gleichmäßigen, festen, gehaltenen Schrittes, der nur dem Charakter des Satzes gemäß die Cadenz, mit der er schließen mußte, um sich als Sinneinheit kund zu geben, modifizirte. So entstand eine Art metrischen Vortrags, der zu einem festen, gleichmäßigen Tongange sich umgestaltete, und als cantus firmus in regelmäßig aufsteigenden und schließenden Modulationen des angestimmten Tones seinen objektiv melodischen Ton entfaltete. Dieser erste Ausdruck des objektiven Glaubens, der als Choral in der Kirche sich ausbildete, stimmte mit der Uebermacht der objektiven

Glaubenstiefe und der subjektiven völligen Unterwerfung unter jenen Inhalt völlig überein. Allein schon in dieser einfachen und einstimmigen Choralmusik lag ein Element der Erweiterung, das sich mit der Erweiterung des kirchlichen Lebens nach außen hin gleichfalls weiter ausbildete, und unbeschadet der Objektivität des Kirchenstyls in der Musik, mit der Objektivität des Glaubensreichthums auch die Objektivität des Tonreichthums in der Musik verband. Unbeschadet des objektiven Ganges der Choralmelodie, die sich nicht an den subjektiven Ausdruck der Worte, sondern blos an ihre objektive Stellung fixirte, so daß entweder die Unterscheidungszeichen des Satzes, oder, wie in den Gesängen des Passions der Charakter des Sprechenden in seiner objektiven Bestimmtheit die geringe Modulation der Töne bestimmten, in welcher jene einfachsten Melodiengänge, die regelmäßig blos Anfang und Schluß eines Satzes in melodische Cadenzen auflösten, sich bewegten, konnte doch das Unisone dieser Choralmelodien durch das objektive Gesetz der Harmonie eine gleichfalls objektive, den festen Schritt des Kirchentones keineswegs lösende Begleitung gewinnen. Man konnte sich daher wohl erlauben, in der Erweiterung der Tonreihen auch das Unisone der Kirchentöne durch die einfache Begleitung des Discantus zu verzieren, indem die zweite Stimme doch nur als begleitende angesehen werden mußte, und also auf die Aushaltung der Hauptstimme und des Ganges der Choralmelodie keinen Einfluß haben konnte. Diese Begleitung hatte aber dann von selbst die Erweiterung des Discantus in den Contrapunkt und in den ganzen Reichthum der Harmonie zur Folge, der sich nun gleichfalls mit dem ersten cantus firmus des ältesten Kirchenstyls ohne wesentliche Veränderung desselben verbinden konnte.

§. 346. Erweiterung der einfachen Choralmusik.

Die Harmonie ist an sich mehr von objektiver als subjektiver Bedeutung, ihre Aufgabe ist eine seelisch allgemeine, an die geistige Einheit sich anschließende. Die Harmonie ist wesentlich begleitender Natur. Sie ändert also den Gang des

kirchlichen Vortrags in der Musik nicht, sondern macht ihn nur reicher und mannigfaltiger. Derselbe Reichthum, der im Glaubensinhalte noch unenthüllt dem Wissen und der subjektiven Erkenntniß als unerschöpflicher Schatz aller kommenden, durch jenen Inhalt geleiteten und herbeigeführten subjektiven Entwicklung anvertraut war, bot sich in der Harmonie in objektiv natürlicher, subjektiv gleichfalls noch unenthüllter Bedeutung dem seelischen Ausdrucke dar. Beide objektive Beziehungen, der natürliche und der übernatürliche Reichthum der Kirche entsprachen einander gegenseitig, und waren in diesem entsprechenden Gegensatze mit dem griechischen Baustyl verwandt. Dieser Gegensatz war ein objektiv gemessener, und daher in seiner eigenen Einfachheit und Würde dem symbolischen Charakter des Glaubenslebens vollkommen angemessen. Je mehr er sich von der Subjektivität des sonderheitlichen Gefühles und der menschlich momentanen Leidenschaft, sowie der ganzen Beweglichkeit sinnlicher Aufregung ferne hielt, um so mehr erschien dieser Styl in seiner Harmonieenfülle dem kirchlich objektiven Glaubensgehalte angemessen. Die Feierlichkeit und Pracht des Gottesdienstes wurde durch den Reichthum der Harmonie vermehrt, und die Einfachheit und Ungetrübtheit des Choralgesanges, die dem stets gleichbleibenden Gange des kirchlichen Ritus entsprach, wurde dadurch nur um so gewaltiger und allseitiger. Die ernste Würde des cantus firmus umschloß durch den unerschöpflichen Reichthum der Harmonie die Allseitigkeit der in dem objektiven Kirchengebete vereinigten und geheiligten subjektiven Andacht, ohne eine besondere Regung sich entfalten zu lassen. Alle Empfindungen wurden in den Akkorden der Harmonie angeschlagen, aber alle wurden auch wieder durch den stets gleichen Ernst der übermächtigen objektiven Kirchengewalt niedergehalten, und von der Totalität verschlungen. Wenn daher auch in der F u g e die Stimmen wetteifernd in eine Art von Gegensatz eingeführt wurden, so geschah dieß nur durch den Gegensatz der Harmonie, ohne daß der Fugensatz sich erlaubt hätte, eine reichere melodische Tonfolge, und in dieser das rein subjektive Element der Empfindung mit in seine Harmonie aufzunehmen. Das alte Ge-

setz blieb sich stets gleich, und schied den strengen Kirchenstyl in seiner unantastbaren Objektivität von allen subjektiven und natürlich menschlichen Ausdrücken der Empfindung. Noch war die Menschheit nicht so von dem objektiven Elemente des Glaubens durchdrungen, daß die subjektive Regung im Einklang mit der objektiven Würde des Glaubens hätte gehalten werden können. Die vorherrschende Uebermacht des objektiven Gesetzes in der Vokalmusik und der objektiven Haltung in der Harmonie und ihrer Verbindung mit jener bleibt daher dem ältern Kirchenstyl unterscheidende Eigenschaft, und bezeichnet ihn, seiner Besonderheit nach, zunächst als symbolische Kunstform.

β. Die subjektiv plastische Musik.

aa. Die allgemeine Bedeutung des subjektiv plastischen Styles.

§. 347. Die subjektive Empfindung als wesentliches Prinzip der Vollendung der Tonkunst.

Indem im Kirchenstyl die Harmonie in einer von objektiver Sicherung und Gehaltenheit der Tonfolge getragener Regelmäßigkeit sich ausbildete, war dadurch für das Reich der Töne allerdings eine wesentliche und reiche Entwicklung des eigenen Reiches der Musik zum Vorschein gekommen. Auch war, daß die Ausbildung der Harmonie an die ernste Würde des cantus firmus gebunden wurde, gewiß die einzige mögliche Weise, diese Ausbildung zu vollführen, weil, während ein Faktor in die bewegliche Entwicklung einging, der andere nothwendig in gewisse dauernde Grenzen eingeschränkt werden mußte, wenn nicht die Tiefe der innern Bedeutung gänzlich unter der unsteten Beweglichkeit zweier annoch ungebundener Kräfte verloren gehen sollte. Als aber diese Entwicklung der Harmonie an Reichthum und Großartigkeit ihrer Werke, die auf ihrer Stufe höchste Macht des Ernstes und der Würde, wie der Pracht und Herrlichkeit, getragen von der Feierlichkeit des kirchlichen Ritus erreicht hatte, mußte nothwendig auch die zweite Kraft der Tonkunst, die natürliche *Bewegung* der Melodie, ihre Flügel entfalten, um sich jenem

objektiven Vorbilde nachzuschwingen. Die Musik ist zu sehr der menschlich subjektiven Empfindung nahe, als daß sie nicht mit dieser sich in ihren tiefsten Bebungen einigen müßte. Die gesteigerte Empfindung wird, ohne es gerade zu wissen und zu wollen, zum melodischen Gesange. Ist eine solche Melodie auch nicht immer dem objektiven Tongesetze angemessen, so hat sie doch immer eine gewisse, wenn auch ungeregelte Schwingung der Empfindung, die von selbst zum Tone sich steigert im Gefolge. Diese unregelmäßige Schwingung wird nun allerdings durch das Gesetz der Töne und ihre nothwendigen Verhältnisse geregelt. Sie steht also mit der Regulirung der Tonverhältnisse durch die Harmonie in lebendiger Verbindung, und fordert sogar zu ihrer schönen Entwicklung zuerst eine bestimmte Ausbildung der Regel, um dann der regelmäßigen Schönheit die bewegliche Anmuth und Lieblichkeit hinzufügen zu können. Schon in der Begleitung des cantus firmus durch den Discantus in der alten Kirchenmusik mußte sich ein subjektives Moduliren offenbaren, daß durch die bestehende Rohheit des objektiven Gesetzes der Harmonie herbeigeführt wurde. Während die eintretende Mutation des Tongesetzes manche Schwierigkeit für den Sänger darbot, und mancher Sänger sich lieber dem subjektiven Gefühl überließ, weil er das objektive Gesetz doch nicht treffen konnte, kam dadurch schon eine gewisse subjektive Freiheit in den Gesang, die freilich auf kirchlichem Boden durch die Ausbildung der Harmonie bald wieder aufgehoben wurde, dagegen auf dem Boden der natürlichen Empfindung um so festere Wurzeln treiben konnte. Man konnte sich das angenehm Klingende in mancher willkührlich modifizirten Begleitung nicht verbergen, und mußte diesem doch einen gewissen natürlichen Werth für die Kunst der Tonverbindung zuschreiben. Auch lag der objektive Cultus dem subjektiven Gefühle zu ferne, als daß jeder die Aufregung seines Herzens, so weit sie ihm persönlich angehörte, mit jenen objektiv bedeutsamen Tonfolgen hätte in Vergleichung bringen können. Es war somit eine innere Nöthigung vorhanden, dem subjektiven Gefühle, so ferne es doch auch ein persönliches und geistiges Gefühl war, das in die Tiefe der Seele sich einschrieb,

und den Menschen berechtigt, als ein persönlich fühlendes Wesen zum persönlich zugänglichen Glaubensinhalte aufzublicken, einen allgemeinen musikalischen Ausdruck zu geben.

bb. Die einzelnen Formen des subjektiv plastischen Musikstyls.

§. 348. Die lyrische Form der Musik in der Arie und im Volkslied.

Der Ausdruck des subjektiven Gefühls in der melodischen Folge der Töne war in den epischen Gesängen aller Völker längst vorhanden, und hatte nur zu wenig freie, von der Sprache unabhängige Selbstständigkeit, als daß er vollkommen melodischer Ausdruck der Empfindung hätte werden können. Sobald aber in die Tonreihen einige Sicherheit und Regelmäßigkeit gekommen war, mochte die subjektive Empfindung alsbald sich jener Regeln bemächtigen, um sich daraus ihre Melodieen zu bereiten. Was in den Menschen lebte und die Empfindung ansprach, tönte in Liedern hervor. Der lyrische Ausdruck des Gefühles war die subjektivste Seite im Menschen, die doch wieder eine allgemeine, allen fühlbare Geltung hatte. Seelische Zustände, in die jeder eintrat, erhielten durch einen persönlichen Schwung, den irgend ein tiefer fühlender Mensch in ihnen fand, einen bestimmten geistigen Halt, und wurden zum Gesange. Dieser Gesang, entsprungen aus der Tiefe des subjektiven Gefühles, das nur dadurch allen gefallen konnte, weil es in dieser Tiefe alle Einzelnheiten in sich beschloß, jedem das Seinige wiedergab, und ihn doch über das Seinige erhob, war seiner innersten Beschaffenheit nach lyrisch. Die Lyrik aber, so einfach und tief wie sie war, stand nun ihrerseits dem Kirchenstyl und dessen gleich einfacher Größe gegenüber. Auch in ihr war eine gewisse Objektivität, nemlich die Allgemeinheit und Erhebung des subjektiven Gefühles. Nur das Natürliche, d. h. hier das Einfache und allgemein Bedeutsame konnte gefallen. Dieses schlich sich ein in eines jeden Herz. Diese Lyrik der Tonkunst hat die große Einfachheit mit der Kirchenmusik gemein, und die natürliche Kraft vor der Harmonie voraus. Jeder mußte mitsumsen, wenn so eine Regung des Gemüthes in der

einfachen Melodie getroffen war. Das Lied wurde nothwendig Volkslied. Je ferner aber das Volkslied aller Künstlichkeit stand, um so lebenskräftiger wirkte es. Der geniale Augenblick in seiner gesteigerten Erregung war es, der diese Lieder und Melodieen erzeugte. Ihre Gewalt ist darum eine unwiderstehliche, weil sie selbst ohne Widerstand des Erfinders von dem Leben ihm eingeflüstert worden seyn müssen. Von unsern neuern Liedern erreichen wenige, vielleicht nicht ein einziges jene Simplizität, Tiefe und Allgewalt des Ausdruckes. Sie sind zu reflektirend, zu affektirt gefaßt. Wir haben die alte Natürlichkeit längst verloren, und können nur durch Geistestiefe die frühere Einfachheit wiedergewinnen. Auch die geistige Einfachheit ist um so einfacher, je tiefer sie ist. In dieser Einfachheit wird den Menschen auch die Kraft des innern Lebens, das er im Momente schaut, ergreifen, und in die Empfindung heraustönen. Dann aber ist diese einfach tiefe Empfindung anderer, geistigerer Natur geworden, abermals natürlich aber im entgegengesetzten Sinne. Daß wir aber diese Stufe der geistigen Einheit und Tiefe, in welcher das natürliche Gefühl zur gläubigen Liebe des Höchsten sich gesteigert haben muß, noch nicht gefunden, oder wenigstens subjektiv nicht so gefunden haben, daß ihre Wirkung auch schon im Leben und in der Kunst vernehmbar wäre, ist gewiß. Von diesem Entwicklungsgange muß nothwendig alles Einzelleben abhängig gemacht werden. Wenn wir daher jene alte Einfachheit des Volksliedes in unsern Melodieen nicht mehr besitzen, so sollte uns das nicht hindern, die tiefe Bedeutung derselben für die Entwicklung der Tonkunst zu würdigen, und die Ahnung einer möglichen Vereinigung jener Harmonienmacht der alten Kirchenmusik und jener melodischen Stärke des alten Volksliedes durch geistige Tiefe, die durch die Macht des Glaubens und seine allumfassende Einheit die Ruhe und Einheit des Subjektes und seiner Kräfte zu erringen suchen muß, anzustreben. Wie beide Beziehungen, die subjektive und objektive, vom Anfange an die Entwicklung der innern Kraft der Musik allein möglich machten, so kann auch nur eine letzte und höchste Vereinigung derselben ihre Vollendung herbeiführen. Die Ueber-

gänge, welche von der subjektiven Richtung ausgehend zu dieser Kunststufe führen, sind bereits in den beiden daraus hervorgehenden Entwicklungsformen gemacht, und die Würdigung ihrer wahren Bestimmung wird auch diese Hinweisung auf einen endlichen Abschluß dieser vierten Thätigkeit des Kunstgebietes bestimmter nachweisen.

§. 349. Die dramatische Form. Die Opernmusik.

Die erste vom Volksliede und der lyrischen Form der Musik ausgehende Erweiterung der subjektiven Richtung der Tonkunst ist in der Opernmusik gegeben. Der Uebergang vom Volksliede und von der lyrischen Richtung zur dramatischen in der Oper liegt nahe. Die Melodie des Volksliedes war auf eine so einfache, scheinbar kunstlose Weise entstanden, daß bei der spätern künstlichen Ausbildung der Musik diese einfache, naturgemäße Sprache des Herzens gar nicht mehr befriedigend schien. Der Musiker von Kenntnissen verschmähte jenen Naturlaut der Empfindung, der ihm ohne weitere Mühe zuströmte, und hoffte durch Kunst etwas viel Edleres zu machen. Es entstanden sofort künstliche Erzeugnisse auch im Gebiete des Liedes. Man band die Töne an eine gewisse äußere Regelmäßigkeit. Das Naturlied wurde verschmäht, und künstliche Poetereien schienen geeigneter, dem Kunstgesange zur Vorlage dienen zu können. So entstanden Compositionen, wie das Madrigal. Die Kunst verließ den Boden des Volkslebens, und zog an die Höfe, wo sie Ehre, aber nicht mehr einfache Empfindung fand. Die erste Huldigung reichte daher auch bald nicht mehr hin, die Foderungen dieses Kreises zu erfüllen. Man dachte auf Erweiterungen. Mit dem Liede vereinigte sich eine größere Masse von musikalischer Ornamentik. Durch Verbindung mehrerer Lieder und Unterstützung derselben durch Instrumeute erwuchs das Schäfergedicht, das Pastorale. Damit war die Bahn zur wirklichen Oper gebrochen. Im Pastorale war die idyllische Empfindung in ein erkünsteltes Naturleben hineingelegt. Das Lied behandelte allgemein *menschliche* Gefühle, und mußte sich daher von dieser Seite der

Einfachheit des Volksliedes wieder zu nähern suchen. Dazu aber gebrach ihm die Wahrheit der Empfindung, die sich durch keine Nachkünstelung erzwingen läßt. Der Componist mußte daher die subjektive Stimmung zum Motiv des Ausdruckes machen. Dieß war um so möglicher, als die Instrumentalbegleitung immer noch den allgemeinen Ausdruck festhalten, und die einzelne Stimme in ihrer Besonderheit vorbereiten konnte. War aber einmal die subjektive Aufregung zum Mittelpunkte, und die erregte Leidenschaft des Einzelnen zum Inhalte des Gesanges gemacht, so war die Zusammenstellung ohnehin bereits eine dramatische. Die erregte Leidenschaft ließ ihre Gefühle in Tönen erklingen, und die Melodie hatte eine weniger seelische, dagegen eine mehr subjektive und individuelle Bedeutung erhalten. Unterstützt von der Instrumentirung konnte die durch äußere Verhältnisse erzeugte Aufregung des persönlichen Gefühles um so heftiger hervorbrechen, je tiefer der allgemeine Gang der zu Grunde gelegten Ereignisse das Herz ergreifen mußte. Dabei aber blieb es doch immer die Eigenthümlichkeit der Oper, das rein Dramatische, die Schilderung von Charakteren und Begebenheiten in ihrer geistigen Bestimmtheit, die eigentlich dramatische Verwicklung des Schicksals und der persönlich reichen Charakteristik zu vermeiden. Nicht Handlungen, sondern blos Empfindungen durfte die dramatische Verwicklung der Oper hervorrufen. Das Drama und die Oper mußten daher nothwendig doch immer getrennte Gebiete bleiben. Was eigentlich poetisch dramatisch war, konnte unmöglich zur tief ergreifenden Opernmusik benützt werden, ohne gänzliche Umwandlung des Stoffes. Ein Ereigniß, das tief in das Gefühl eingreift, und Töne des tiefsten Schmerzes oder der höchsten Freude hervorruft, und in allen Stufen des zwischen beiden liegenden Reiches der Empfindung sich bewegen kann, wird immer noch nicht kraftvolle Handlung, objektive Schicksalstragödie seyn. Die Handlung ist zu subjektiv und persönlich bestimmt, als daß noch blosse Empfindung walten könnte. Der geistig bewußthandelnde Mensch hat für seine That auch den bestimmt artikulirten Ausdruck, wenigstens im Munde des Künstlers, gefunden.

Das Schicksal aber stellt seine Macht zu objektiv dem Menschen gegenüber, als daß er mit bloßer Darlegung seiner Empfindung demselben gegenüber einen imponirenden Halt in sich gewinnen könnte. Die geistig seelische Empfindung, die sich in musikalischen Lauten vernehmen läßt, geht der wirklichen That als vorbereitender Zustand voraus, oder folgt als vorbereiteter Zustand auf sie, ist aber nicht selbst eine handelnde Kraft. Es liegt zwar in der Aufgabe der Oper, durch Verbindung des allgemeinen Ausdruckes der Instrumentalmusik mit dem Gesange und durch Verbindung der verschiedenen Arten des Gesanges, im Umfange einer oder mehrerer Empfindungen, wie sie den Menschen in gewissen Verhältnissen. nothwendig mächtig ergreifen, nach allen ihren Stufen von dem allgemeinsten Ausdruck der von der seelischen Ruhe kaum noch sich unterscheidenden geistigen Erregung bis zum höchsten Punkte der Aufregung, wo die Empfindung zur Handlung übergehen müßte, zu schildern; aber eben diesen letzten Punkt wo die Musik mit der Poesie zusammenhängt, und der Ausdruck artikulirte Sprache werden müßte, darf sie nicht mehr überschreiten. Die innerhalb dieses Umkreises möglichst hohe Stärke der Empfindung, und die zur Erzeugung der höchst gesteigerten Empfindung wesentlichen Grade des anwachsenden Gefühles zu finden und in eine Einheit zu verbinden, dieß und nur dieß mit den einfachsten Mitteln und in wahrer, innerlicher Bedeutung der Offenbarung der tiefsten Geheimnisse des Menschenherzens zu geben, ist die Aufgabe des Opernkomponisten. Ueberschreitet er jenen Punkt, oder bleibt er hinter ihm zurück, so ist sein Werk, auch wenn es das Publikum, für das er geschrieben, hundertmal entzücken sollte, kein wahres Kunstwerk, und beweist, wenn es gefällt, nur dieß, daß der Compositeur und das Publikum mit einander keinen Sinn für das wahrhaft Schöne haben, weil sie auch mit dem Unvollkommenen sich zufrieden geben. Kommt es endlich dahin, und diese Weise zu urtheilen ist der gerade Weg dahin, daß der Werth einer Oper von der besondern Vorliebe für gewisse Verzierungen, oder von der Zugabe von neuen Instrumenten oder ähnlichen Ueberraschungen, oder auch von der Vorliebe für gewisse Sänger

oder Sängerinnen abhängig gemacht wird, so ist die Barbarei des Geschmackes oder der Geschmacklosigkeit vollendet. Liegt doch der Maaßstab der richtigen Beurtheilung ächter Tonkunst und wahrer Opermusik deutlich genug in der bestimmten Bedeutung der Oper. Nach diesem ästhetischen Maaßstab, und nicht nach der unbegründeten Meinung des Publikums, nach der Tiefe der Forderungen, welche die Menschheit und die Gegenwart an die Kunst zu machen hat, müssen ihre Leistungen beurtheilt werden.

§. 350. Die epische Musik. Das Oratorium.

Mit der Oper hat sich die Subjektivität zu dem höchsten Grade ihrer besondern, von Verhältnissen außer ihr getragenen Individualität der Empfindung erschwungen. Gerade in dieser Subjektivität aber liegt auch die Einseitigkeit der Opernmusik. Das Gefühl, das in der Oper sich ausspricht, steht bereits auf der Grenzlinie der objektiven Wahrheit. Die ihr eigenthümliche Offenbarung ist die einer subjektiv-gesteigerten Empfindung, deren allgemeiner Werth in der Vielseitigkeit der eintretenden Verhältnisse und der Tiefe der lyrischen Auffassung jener Wirkungen der Aeußerlichkeit auf das menschliche Gemüth besteht, die sich in dem persönlichen Träger des geschilderten Zustandes kund gibt. Von dem Volksliede in seiner lyrischen Bedeutung, aus dem die Oper sich entwickelte, ist durch diese nur die eine Seite, die rein-subjektive nemlich, flüßig gemacht, und in eine größere subjektive Tiefe, und damit in eine weitere instrumentale Ausbreitung eingeführt worden. Die andere allgemein bedeutsame, volksthümliche und epische Seite des Volksliedes blieb unausgebildet. Das Volkslied in seinem Ursprung und in seiner Verbindung mit der Poesie muß sich aus der epischen Rezitation entwickeln, von deren historischer Tiefe es dann in den Romanzenton übergehen konnte, um sich endlich in der rein lyrischen Einfachheit des Liedes, in seiner für sich und von der Poesie möglichst getrennten Eigenthümlichkeit der Empfindung auszusprechen. In der weitern Ausbildung der rein musikalischen Erweiterung dieses, in der Poesie zuerst gebundenen und im Liede freigewordenen Tonlebens

bildete sich die romantische Seite in der Oper aus, während die epische Allgemeinheit noch ihrer musikalischen Form entgegensah. Diese epische Richtung der Musik hat ihre Ausbildung im Gegensatz von der Oper im Oratorium. Das Oratorium behandelt solche Gegenstände, die in historisch-allgemeiner Bedeutung dem Gefühle des Menschen um der innern Beziehung willen, durch die sie mit der Menschheit im Allgemeinen, und darum auch mit dem einzelnen Menschen zusammenhängen, zugänglich ist. Gewisse Ereignisse der Geschichte sind nicht blos von allgemeiner, alle Zeiten bestimmender, und die Zukunft aus der Tiefe ihres Inhaltes erklärender Bedeutung, sondern sie hängen auch noch überdieß so tief mit dem seelischen Leben, mit den natürlichen Empfindungen des Menschen zusammen, daß sie als Zustände der allgemeinen Empfindung aufgefaßt, in diesem seelischen Gefühl tiefer verstanden werden, und eine höhere Offenbarung des tiefsten Lebensgrundes enthalten, als irgend eine verständige Aufzählung ihrer historischen Folgen gewähren kann. Solche Ereignisse sind nicht blos allgemein menschlich wichtige Begebenheiten, sondern zugleich allgemein menschlich-wahre Zustände, die dem Gefühle auf der einen Seite eben so bedeutsam sind, als dem Verstande auf der andern. Alle jene historisch-denkwürdigen Ereignisse, in denen zugleich eine für das allgemeine Gefühl tief erregende und in der Empfindung wenigstens klare Anschauung des höhern, die Geschichte belebenden geistigen Odems der göttlichen Führung und Liebe sich offenbart, sind Gegenstände des Oratoriums. Jene Subjektivität des momentanen Gefühles in der Oper hat somit in dem Oratorium eine objektiv-allgemeine Grundlage erhalten. Damit der Mensch in seiner Individualität sich nicht lossage vom allgemeinen Lebensgrunde, und seine Empfindung in der natürlichen Aufregung der Leidenschaft nicht für das allgemein Gültige halte, tritt ihm hier ein dem blos natürlichen Grunde entgegengesetzter historisch-allgemeiner Grund entgegen, in welchem die allgemeine Geltung in ihrer historischen Wichtigkeit die subjektive Erregung in ihre Schranken zurückweist. Die epische Musik des Oratoriums ist daher ihrem objektiven Charakter nach mehr beschrei-

bend, als lyrisch. Obgleich sie sich von der lyrischen Auffassung des Epos nicht ganz trennen kann, und die Geschichte immer wieder durch das subjektive Gefühl zu erklären sucht, so ist die Subjektivität doch nur das zweite, durch den dargestellten epischen Inhalt Getragene, woran die Subjektivität durch den Versuch, sich in den Zustand desselben zu versetzen, sich selbst zur Allgemeinheit des geistigen Aufschwunges eines allgemein bedeutsamen Lebens zu erschwingen sucht. Die beschreibende Musik des Oratoriums ist keine rein malende, d. h. äußere Sinnenwirkung beschreibende; vielmehr muß die Musik den innern Zustand beschreiben, muß uns gewissermassen mit geschlossenen Augen mitten in die Begebenheit in ihrer geistigen Entwicklung versetzen, so daß wir ihren ganzen Verlauf mit dem Gefühle verfolgen, und die allgemeine Bedeutung des beschriebenen Faktums in seelischer Anschauung erfassen. Wir müssen die Begebenheit innerlich erleben durch die Gewalt der Töne. So ist Haydn's Schöpfung in vielen Beziehungen malend, aber dieses Gemälde ist ein innerliches; es malt den Sturm der Empfindung, die im Innern sich bildende Kraft der Bewegung, die dann erst im Sprunge in die Außenwelt stürzt, so daß wir das gestaltende Vermögen erkennen, und die gebildete Gestalt dann, ihres innern Grundes gewiß geworden, in das individuale Leben entlassen, weil wir im Tone ihre innerste Kraft erklingen hörten, und der Macht des Menschen über alle jene innerlich-verstandenen Wesen der Schöpfung gewiß sind. Im Oratorium bildet sich daher nicht so fast die Melodie; diese ist nur ein zufälliges und untergeordnetes Moment, durch die das allgemein Beschreibende wieder mit der subjektiven Empfindung sich verbindet, als vielmehr das Recitativ und der Chor, so wie die beide begleitende, verbindende und steigernde Instrumentirung aus. In der Oper ist Instrumentalmusik und Gesang, wie im griechischen Baustyl Säule und Gebälk, noch im Gegensatz, im Oratorium aber sind beide in Eins verbunden, sich gegenseitig tragend und erklärend. Wenn daher im Oratorium auch ein Uebergang zur lyrischen und dramatischen Form versucht worden ist, so ist die wahre Bedeutung desselben doch gewiß die

epische, und in dieser ist es die höhere Wichtigkeit des geistigen Inhaltes, durch den sich das Oratorium über die Oper erhebt. In der Oper offenbart sich nur der subjektiv-persönliche Geist im Gegensatz mit der natürlichen Umgebung und der allgemeinen Geschichte, dagegen tritt im Oratorium die Offenbarung eines höhern ewigen Geistes als belehrender Führer aus der Geschichte uns entgegen, und wir lernen in der Aeußerlichkeit der Geschichte nicht blos die Mitwirkung unsers subjektiv-persönlichen Geistes, sondern auch die höhere Einwirkung eines göttlichen Geistes erkennen, der sich der Empfindung offenbart.

γ. Der ideale Styl.

§. 351. Die Vollendung der musikalischen Form durch die Tiefe des objektiv höchsten Inhaltes.

Im Oratorium bringt der göttliche Lebensgrund, die höhere geistige Auffassung der menschlich-allgemeinen Empfindung bereits wieder aus dem in die Objektivität eingetretenen Gegensatze hervor. Das Oratorium nähert sich wieder der symbolischen Musik des ältern Kirchenstyls. Noch aber ist die Bedeutung des Oratoriums nicht tief genug, um jene Tiefe des vollen religiösen Inhaltes, den die Kirchenmusik umfaßt, zu erreichen. Immerhin aber ist mit dem Oratorium so viel gewonnen, daß die Empfindung lernt, das objektiv Bedeutsame in seiner subjektiv das Leben erklärenden Geistestiefe zu ergreifen. Sobald diese geistige Frische des Oratoriums in ihrer wahren Bedeutung erfaßt wird, ist auch der Schritt zur höchsten Steigerung der Subjektivität in der höchsten überhistorischen und doch historischen Objektivität des kirchlichen Lebens, das ein zeitlich-vorübergehendes und ein überzeitlich-bedeutsames zugleich ist, der Tonkunst nahe gelegt. Der höchste Kirchenstyl schwingt sich durch das Oratorium zu jener Objektivität des symbolischen Styls, und verklärt in ihm die Subjektivität, so daß wir unsere geistigen Empfindungen zugleich als Gaben und Offenbarungen des göttlichen Geistes, vermittelt durch die Heiligkeit, der diese Gefühle erweckenden Handlung erfassen, und unsere Sehnsucht im Werke der Erlösung, und die Fülle der Er-

lösungswahrheit wirkend und schaffend in uns, und uns zu lebendigen Gliedern des Erlösers umschaffend erkennen. Wir müssen fühlen, daß unsere tiefste Sehnsucht im objektiven Glauben des Christenthums allein erfüllt wird, und daß Gott nichts uns gegeben, als was wesentlich zu unserer Seligmachung und Heiligung gehört, und daß er uns Alles gegeben, was dazu gehört, und daß wir dieß Alles im heiligen Glauben im innersten Leben des religiösen Cultus wiederfinden. Jede religiöse Handlung muß in objektiver und subjektiver Wahrheit zugleich gewirkt werden. Alle objektive Kraft der Erlösung ist zugleich ein geistig-persönlicher Lebensfunke. Darum muß der heilige Geist das Erlösungswerk nach den Worten Christi erklären. Der Geist ist es, der unser Tröster, unser Lehrer in der Wahrheit werden soll. Alles Objektive muß subjektiv, aber im persönlichen Glauben, in geistiger durch die Fülle der Objektivität getragener Liebe verstanden werden. Sobald wir das kirchliche Leben, in dem jede menschliche Empfindung gereinigt und geheiligt wird, in dieser Allgemeinheit und Tiefe ergreifen, so wird jede religiöse Handlung zugleich ein Gefühl unsers Herzens, und wir empfinden den Herrn und seine Einkehr in uns, während die objektive Handlung des Opfers und aller mit demselben sich einigenden heiligen Handlungen der Religion außer uns sich vollführen. Sobald wir die tiefe Bedeutung der Religion auch wieder subjektiv verstehen, sobald wir den innern, geheimnißvollen und doch so wesentlichen Zusammenhang aller Offenbarung mit der Menschennatur in unserm Geiste erkannt haben, so wird diese innere Anschauung auch ins Leben hervorbrechen, die Geschichte der Erlösung als Weltgeschichte und als Geschichte des einzelnen Herzens uns offenbar werden, und in heiliger Empfindung wird das Unaussprechliche an dieser göttlichen Offenbarung in feierlichen Tönen sich vernehmen lassen.

Sobald der tiefe Mystizismus der übernatürliche Grund alles natürlichen Lebens, der im kirchlichen Bewußtseyn in der tiefsten Begründung aller subjektiven Kraft im objektiv-höchsten Grunde der Offenbarung verborgen liegt, wie ihn die erste kirchliche Zeit in seelischer Kraft gefunden hat, in seiner geistigen Klar-

heit uns aufleuchten wird, dann wird all unser Leben wieder einen höhern Aufschwung gewinnen, die Religion ihre heiligenden und verklärenden Strahlen wieder ins Gemüth des Menschen senken, und ihn mit allen seinen Empfindungen zur Verherrlichung der göttlichen Liebe begeistern. Ist diese Zeit gekommen, dann wird auch die höchste Einheit alles subjektiven und objektiven Reichthumes der Tonkunst erscheinen, und die kirchliche Musik in ihrer Innerlichkeit des Gefühles zugleich mit der Erhabenheit des Gegenstandes in verjüngter und ungekannter Macht erblühen. Bis diese schöne Zeit erscheinen wird, wollen wir jene Anklänge und Bestrebungen, eine solche Zeit vorzubereiten, die sich wieder von der erschöpften Aeußerlichkeit der religiösen Richtung, die allein die geistige Schwäche unserer modernen Musik zu heilen vermag, zugewendet haben, mit Freuden als Vorboten einer bessern Zeit begrüßen.

δ. Geschichte der Musik.

A. Ausgangspunkt der historischen Entwicklung.

§. 352. Nothwendige Vergleichung des höchsten Inhaltes mit der formellen Entwicklung der Tonkunst.

Die Zeit der Vollendung einer jeden Kunst muß sowohl äußerlich als innerlich vorbereitet seyn. Hat man in unserer Zeit allmählig wieder, wie in der Wissenschaft, so in der Kunst zu fühlen angefangen, daß ohne durch die Religion geheiligte Begeisterung und Weihe der menschlichen Kraft nur an Negation, nicht aber an positivschaffende Produktion zu denken sei, so ist damit die innerliche Vorbereitung zu einer geistigen Erlösung von der Zuchtruthe des Zweifels und der weltlichen Sinneslust der Kunstbestrebungen gewonnen. Gilt aber diese Befreiung für alle Künste, daß sie von der gegen den objektiven Glaubensinhalt protestirenden Kälte allmählig zur begeisterten Hinneigung an die bisher verborgene Herrlichkeit des christlich-katholischen Glaubens und Lebens, das darum katholisch ist, weil es nicht in einseitiger Negation irgend eine menschlich erlösbare Kraft von sich ausschließt, sondern in seiner Fülle alle Bestrebungen, alle Kräfte der

Menschheit versteht, und sie überragend und überwachend zur tiefsten Einheit des in der Liebe verherrlichten Glaubens konzentrirt, sich gezwungen fühlen, so hat doch jede Kunst wieder ihre besondere historische Vorbereitung nöthig, um auch äußerlich dieser innern Tiefe der wiedererwachenden, persönlich-freien, in Gott das Irdische verstehenden und verherrlichenden Bewußtseyns fähig zu werden. Die Baukunst in ihrer symbolischen Bedeutung war mit der im mystisch-allgemeinen Sinne erstrebten Tiefe des Glaubens zum tiefsinnigen Ausbau ihrer Kräfte gekommen. Die der Romantik des subjektiven Bewußtseyns sich zuwendenden Künste waren in ihrer Plastizität außer dem Christenthum, oder in ihrer Innerlichkeit an die subjektivallseitige Entwicklung des Menschengeschlechtes gebunden. So hat die Malerei noch immer eine erst zu erreichende Stufe der Vollendung durch die religiöse Durchdringung der objektiven Weltgeschichte und Verklärung derselben zur Religionsgeschichte vor sich. Eben so ist der Musik noch ein ganzes Gebiet der ihr vom Anfang angewiesenen Sphären des ihr zugänglichen Inhaltes übergeblieben. Dieses letzte und höchste Gebiet ihres Reiches zu beherrschen hat sie alle äußern Vorbedingungen durchlaufen, und es fehlt also nur noch an der geistigen Erhebung, an der Tiefe der religiösen Begeisterung, welche dem äußerlich formirten Leibe den göttlichen Odem einzuhauchen allein vermag. Um diese äußere Formation mit diesem innern Berufe der Kunst vollständig vergleichen zu können, wird ein allgemeiner Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der Musik zur übersichtlichen Darlegung ihres gegenwärtigen Zustandes hinreichen. In die einzelnen Fragen der Geschichte, wie sie in großer Menge als eigentlich unentschiedene Fragen noch bestehen, einzugehen, kann billig denen überlassen werden, deren besondere Thatkraft sich dieser Kunst mit Vorliebe zugewendet hat, und die also auch den Beruf haben, ihre besondere Sphäre des Studiums auf den gleichen Standpunkt der historischen und künstlerischen Höhe des Bewußtseyns mit andern Künsten zu stellen.

B. Die einzelnen Perioden der Geschichte der Tonkunst.

a. Die Zeit der Unfreiheit der Musik.

§. 353. Ursprung der Tonkunst.

Die Geschichte der Musik, wie sie überhaupt noch nicht sehr gelichtet ist, bietet am meisten Dunkelheit in Hinsicht auf ihre Anfänge dar. Daß der Musik schon in ihrem ersten Beginne große Macht über das menschliche Gemüth zugeschrieben wurde, möchte wohl die allgemein bezeugteste Thatsache seyn. Auch ist diese Macht eben so natürlich, als die in der Folge der Zeit an die Beschreibung derselben sich anknüpfenden Uebertreibungen. Wie aber bei allen Künsten eine subjektive und eine objektive Grundlage anerkannt werden muß, ebenso muß man auch den Ursprung der Musik auf diese beiden Elemente begründen. Der Ton in seiner innern Schwingungskraft bebt bei gesteigerter Lebenskraft aus der menschlichen Brust hervor, sobald diese Steigerung des seelischen Lebens eine innerliche Harmonie und eigene Mitte erhielt. Es mußte Begeisterung seyn, was den Menschen über den gewöhnlichen Zustand der nothdürftigen Rede erhob, und in harmonischen Tönen die gesteigerte Empfindung laut werden ließ. Woher aber sollte dem Menschen die höhere Begeisterung, die ihn über das Loos des Erdenlebens zu der Erde unbekannten Gefühlen erhob, kommen, wenn nicht von einem ihm gebliebenen Funken eines Lichtblickes von oben, der die Wände der irdischen Nacht durchbrechend, mit froher Helle ihn durchzuckte. Es ist daher gewiß die einfachste Erscheinung in der Geschichte der Tonkunst, wenn wir, so weit auch der Blick in die älteste Geschichte der Völker zurückschaut, die Macht der Töne zunächst immer bei feierlichen und religiösen Festgeprängen hervortreten sehen. Selbst wenn uns vom Geschlechte Kains erzählt wird, daß ihm die Erfindung musikalischer Instrumente zuerst Bedürfniß geworden sei, ist das eine die gleiche Wahrnehmung nicht negirende, sondern vielmehr bestätigende Thatsache. Während dem Geschlechte Seth's die Klarheit des traditionellen Wortes der Verheißung geblieben war, und der göttliche Unterricht von Geschlecht zu Geschlecht sich fortbewegte, war den Kainiten nur die Sehnsucht nach äußern

Mitteln einer nur dunkel geahnten Begeisterung geblieben. Die menschlichen Kräfte mußten unter dem Fluche der Erde sich herausarbeiten, um noch einen Ton von jenem Worte zu vernehmen, ohne das der Mensch nicht leben kann. Es war das äußere Instrument, das in seiner objektiven Harmonie diesem subjektiven Drange zu Hife kam. Aber in diesem an das Instrument gebannten Ton lag auch die mögliche Abweichung von der Würde der ihn befreienden Kunst. Die Instrumentalmusik trägt mehr Künste der Verführung in sich als der Gesang. Vom Instrumente hat der Mensch die Stimme zu stimmen gelernt, allein auch die sinnliche Aufregung allein im Tone zu begehren hat er ihm abgelauscht. Die Möglichkeit der Abweichung von der wahren Würde der Kunst liegt in jener kainitischen Erfindung. Darum wird die Musik, und wie sie jede Kunst der Kraft des ersten Fluches der Verzweiflung verfallen, sobald sie von dem segnenden Schutze des Heiligthums der Kirche sich entfernt. Dem Menschen ist das Bedürfniß gelassen, aus dem Drucke der Verlassenheit sich nach Befreiung zu sehnen, und die Spannkraft seiner Kräfte unter diesem Drucke zu üben; Gott aber gibt die helfende Gnade, die jene natürlichen Bestrebungen heiligt, und ihnen ein himmlisches Leben einhaucht. Von jener ersten idealen Doppelseitigkeit der Tonkunst ist dann in weiterer Entwicklung eine zweite Entgegensetzung gekommen, die aus dem Elemente der Kunst in ihrer natürlichen Grenze sich ergab, und nicht mehr blos in einer verborgenen Entwicklung des Grundes, sondern in einer äußern Geschiedenheit der Formen sich zeigte.

§. 354. Die indische Musik.

Der einfache Gegensatz der Elemente der Tonkunst, wie er in dem äußern oder innern Maaß der Töne begründet ist, hat sich auch in die entgegengesetzten Entwicklungsformen der Völker eingetragen, und zwischen Morgen- und Abendland, wie in den übrigen Künsten, so auch in der Musik einen anfänglichen Unterschied eintreten lassen. Es hat sich die morgenländische Bildung eines gewissen Uebermaaßes natürlicher Kräfte vor der abendlän-

dischen Bildung vorweg genommen. Besonders ist Indien das Land einer überschwenglichen Macht des Gefühles. Alle natürlichen Potenzen sind bis zu einer übernatürlichen Höhe gesteigert. Die Ueppigkeit der Naturanschauungen ist eine weit das Maaß aller andern Entwicklungsformen überragende. Dieser Ueberschwenglichkeit entsprach nun vor Allem der Reichthum der Töne. Die Tonkunst wurde daher einem göttlichen Ursprung zugeschrieben. Es bildete sich die Reihenfolge der Intervallen in psychologischer Bedeutsamkeit der Schwingungsgesetze aus. Die Vibration der mannigfachen Tonarten erregte die natürliche Stimmung des Gefühles. Die Indier hatten daher auch nach der irdischen Aufregung der Jahreszeiten ihre Tonarten geordnet. Aus diesen Tonarten gingen ihre Melodieen hervor. Diese selbst waren so zahlreich, als ihre Tonarten, deren Erweiterung keine andere Grenzen kannte, als die der möglichen Anwendbarkeit. Die indische Musik war nemlich zuerst auf die Unendlichkeit der Intervallen gekommen, und hatte Reihe um Reihe von Schwingungsgesetzen hervorgebracht, und diejenigen beibehalten, die eine gewisse Anzahl von gleichmäßig-entfernten Intervallen in sich beschlossen. Dadurch kommen sie dem Charakter unserer Tonarten in etwas nahe. Allein es fehlte jener Ableitung an innerer Einheit. Darum mangelt ihr auch die einheitlich-geistige Erhebung. Ihre Bestimmung lag zunächst in leiblich-natürlicher Seelenerregung. Da aber diese Aufregung ebensowenig ein einheitliches Maaß erkannte, wie die pantheistische Idee ihrer Religionsanschauung, so mußte sie in diese Maßlosigkeit zu Grunde gehen. Es konnte daher, als die historischen Forschungen in Indien um die Musik sich bekümmerten, auch keine wirkliche Ausübung der alten, in vielen indischen Lehrsystemen ausgearbeiteten Theorie mehr gefunden werden. Alle Provinzen des weitläufigen Reiches redeten sich auf einander aus, und keine besaß in der That mehr die alte Kunst.

§. 355. Die griechische Musik.

In ähnlicher Weise wie mit der indischen Musik erging es mit der entgegengesetzten griechischen. Auch von ihr können

wir uns keine bestimmte Vorstellung mehr machen. Was von griechischer Musik noch auf uns gekommen ist, läßt auch nicht mehr im entferntesten den tiefen Eindruck fühlen, den die griechische Musik nach dem einstimmigen Zeugniß der alten Schriftsteller auf ihre Zeitgenossen hervorbrachte. Auch in Griechenland ist die Musik nicht blos praktisch geübt, sondern auch theoretisch ausgebildet worden. Die griechische Musiktheorie ging aber gerade von der entgegengesetzten Ansicht der indischen Theoretiker aus. Den Griechen war es auch hier zuerst um das einheitlich plastische Maaß zu thun. Dem Griechen war jede Ueberschwenglichkeit fremd. Er wollte subjektive Klarheit. Nur das einfach Deutliche machte ihm den Eindruck der Schönheit. Dagegen wollte der Orient überall das Uebernatürliche durch das Uebermaaß des Natürlichen anstreben. So begründete sich die griechische Musik in dem einfachen diatonischen Gesetz der Tetrachorde. Dieses Gesetz wurde mit solcher Strenge beachtet, daß bei der spätern Erweiterung der Klanggeschlechter die Erweiterung der Lyra als ein Staatsvergehen, als ein der Politik und den Sitten gefährliches Unternehmen bestraft wurde. Bei der äußern Mensurabilität der griechischen Musik fehlte es ihr aber an innerer Wahrheit der Empfindung. Die Aufregung, welche sich nach dem Zeugniß der alten Schriftsteller mit den verschiedenen Klanggeschlechtern oder Tonarten der griechischen Musik verband, war mehr eine sinnlich gesteigerte, bewirkt durch den erweiterten oder verringerten Sprung der diatonischen Leiter. Die härtere oder weichere Verbindung der Intervallen näherte sich den Gegensätzen des Dur- und Mollgeschlechtes unserer Tonarten. Im Ganzen aber war die Musik noch nicht frei und selbstständig, sondern war gebunden an begleitende Bewegung. Sie hatte ihre einheitliche Mensur entweder in leiblicher Weise im Tanze, oder verband sich in ihrer geistigen Erhebung mit dem Worte der Poesie, und erhielt dadurch eine mehr metrische, als innerlich rythmische Bewegung. War die indische Musik mehr an die seelische Bewegung gebunden, so hatte die griechische Musik ein leibliches und ein geistiges Maaß der Bewegung, die aber beide außer

ihrem eigentlichen Gebiete lagen, und ihr die innere selbstständige Entwicklung benahmen. In beide Richtungen mußte daher ein geistig einheitliches Prinzip einschlagen, das sie aus dieser untergeordneten oder unbestimmten Beweglichkeit und Dienstbarkeit befreite, und als vermittelnd Leib und Geist in der Seele einigte, der Allgemeinheit des seelischen Lebens aber eine positiv allgemeine, höhere, einheitliche und doch alle menschliche Empfindung umspannende Tiefe verlieh, wenn die Tonkunst eine selbstständige und in sich geregelte Ausbildung und Vollendung gewinnen wollte.

b. Die Befreiung der Musik von äußerer Abhängigkeit durch das Christenthum.

α. Erste Periode der christlichen Musik.

§. 356. Von der Einführung griechischer Tonarten bis zur Solmisation.

Das Christenthum war es, was jener doppelten Macht und Ohnmacht der Tonkunst in seiner Allgemeinheit und geistigen Einheit die erlösende Hilfe darbot. Als daher die Musik in den Dienst des kirchlichen Lebens eintrat, verlor sie dadurch nicht ihre Freiheit und Selbstständigkeit, sondern gewann sie erst in dieser Dienstbarkeit. Nur wer Gott dient, ist frei, und vermag über die Elemente des natürlichen Lebens zu herrschen. Die erste Entwicklung der Musik in der christlichen Kirche war daher sogleich eine lösende und befreiende. Was der Kirche am nächsten stand, die griechische Kunst, das nahm sie auch zunächst in sich auf, um es durch den sie belebenden Geist umzubilden. Treffen wir daher schon in den ersten Zeiten der Kirche den Gesang als dienendes Glied des kirchlichen Lebens, so ist dieser allerdings ein den griechischen Tonsystemen entlehnter. Aber schon im vierten Jahrhundert hatte der große Bischof von Mailand, der heilige Ambrosius, unter den griechischen Tonarten eine bestimmte Auswahl vorgenommen, und die dorische, phrygische, lydische und mixolydische als die dem christlichen Gebrauche angemessensten bezeichnet, zugleich aber auch den metrischen Gesang rythmisch einzurichten gesucht. Mit Gregor dem Großen aber beginnt die wesentlichere Reform des Kirchenge-

sanges, und ein bewußtes Eingreifen in die Gesetze der Kunst, um ihr Verhältniß zu der sie innerlich tragenden Idee zu bestimmen. Den eingeführten vier authentischen Tonarten fügte er die ersten vier plagalischen Tonarten bei, und bestimmte so die Zahl der Kirchentöne auf acht, wie sie noch jetzt im gregorianischen Kirchengesange bestehen. Gleichfalls von ihm bestimmt war die Bezeichnung der Tonleiter durch die ersten sieben Buchstaben des großen und kleinen lateinischen Alphabetes, mit Verdopplung des kleinen a für den fünfzehnten Ton. Die eigentliche Unterscheidung des gregorianischen Gesanges aber liegt in der Ausgleichung, oder vielmehr in der Aufhebung des Widerstreites zwischen der rythmischen und metrischen Bewegung der Melodie. Die von ihm angeordnete Aufeinanderfolge der Töne schreitet im völligen Gleichmaaß der Zeitabschnitte als cantus planus oder cantus firmus ernst und feierlich einher. Die größere Gewalt der qualitativen Tonfolge bei dieser Gleichmäßigkeit der Zeittheilung liegt am Tage. Dem Kirchentone war es in seiner Objektivität angemessen, zwischen den tief bedeutsamen Wörtern und Sylben der Offenbarung keinen Unterschied des äußern Nachdrucks festzusetzen, und nur den durch die Satzbestimmung nothwendigen innern Unterschied der objektiven Wortfügung in melodischen Cadenzen zu bezeichnen. In dieser objektiv ernsten Würde und Feierlichkeit lag der Grundcharakter der alten Kirchenmusik. Nach dieser ernsten objektiven Haltung des Kirchentones durch die eine selbstständige, von der Prosodie und Metrik freie Bewegung des Gesanges nach innern Gesetzen der Melodie ermöglicht war, durfte die Kirchenmusik, so wie sie einer geographischen Verbreitung durch Karl den Großen über das deutsche Reich und durch Alfred den Großen über das Inselvolk Albion's sich erfreute, zugleich einer innern Erweiterung entgegengehen. Bis ins eilfte Jahrhundert gährte es daher in innerer Bewegung der Charakterisirung und weitern Bestimmung und Organisation der Elemente der Tonkunst. Erst mit Guido von Arezzo erstand für die Musik der Mann, der diese Bestrebungen sammelte, prüfte, und zu einem Ganzen zu ver-

binden suchte. Durch ihn kam eine größere Uebereinstimmung in die Tonzeichen. Das Liniensystem und die Punktation kam durch ihn mehr in Gebrauch; die Skala der fünfzehn Töne von Gregorius erweiterte er um sechs Töne, und die früher zu Tetrachorden verbundenen Töne veränderten sich in Herachorde, und festigten sich in der Solmisation. Durch die Solmisation, in der nach jeder Reihe von sechs Tönen zugleich ein Uebergang zu einer neuen verschiedenen Tonreihe gegeben war, wurde nun das innere Verhältniß der Töne in einem größern Umfange zur einheitlichen Bestimmung der scheidenden Intervalle gemacht, zugleich eine tiefere Bedeutung der Tonreihen in ihrem unterschiedlichen Ausdruck der Melodie begründet, und zur Möglichkeit der Verbindung gleichzeitiger Töne mit einander der Schlüssel gefunden. Noch aber waren nicht alle chromatischen halben Töne im Gebrauch, und es fehlte daher an einem gleichmäßigen Verhältniß der Töne zu einander, wodurch ein gleichmäßiges Gesetz der Harmonienlehre hätte bestimmt werden können. Auch war die durch den gregorianischen Gesang ermöglichte selbstständige Bewegung des Zeitmaaßes noch nicht durch charakteristische Tonzeichen bestimmt. So lange aber die Dauer des Tones ihrer bestimmten Bezeichnung ermangelte, mußte eine Verbindung mehrerer Töne unübersteiglichen Schwierigkeiten unterliegen.

β. Zweite Periode.

§. 357. Die Zeit des Contrapunktes.

Ein Deutscher, Franko von Cöln war es, der in die von Guido noch unaufgehellte Parthie des Tonsystemes Licht brachte. Er lehrte zuerst den cantus mensurabilis, wie er ihn nannte, und theilte die Noten nach der Dauer des Tones in eine vierfache Stufenreihe der Dauer, so daß der Zeitwerth dieses Verhältnisses stets um die Hälfte der Dauer abnahm. Auf diese Mensur gründete dann Franko seine Lehre vom Discantus, in welchem der einfache Contrapunkt mit den ersten Gesetzen der Harmonie zum erstenmal zum Vorschein kommt. Damit war der Entwicklung der Tonkunst ein neuer Anstoß gegeben. Es waren

zuerst Marchettus von Padua und Johannes de Murris aus der Normandie, die damals noch zu England gehörte, welche diese von Franko gegebenen Gesetze weiter auszuführen versuchten. Noch war das harmonische Gesetz immer nur auf die Ausmittlung von einfachen unvermittelten Consonanzen oder Dissonanzen beschränkt. Der Fortschritt der Harmonie ging stets in gerader Richtung vorwärts, ohne Umkehrung der Verhältnisse, und die daraus erwachsenden reichern Vermittlungsstufen. Der Harmonie fehlte es daher immer noch an Reichthum und Biegsamkeit. Auch waren die Taktzeichen noch zu unbestimmt, als daß sie der Harmonie mit Leichtigkeit hätten untergeordnet werden können. Immerhin aber waren die Vorhallen der Harmonienlehre geöffnet. Groß und zahlreich waren die Bestrebungen, die sich in diesem neuentdeckten Lande der Tonkunst ansiedeln wollten. Zunächst ist es aber nicht Italien, in welchem wir die Ausbildung der Lehre des Contrapunktes suchen müssen. Vielmehr sind die Niederlande hier allen andern Kreisen vorangegangen. An die Namen eines Johannes Tinktor (1458—1494), Jakob Obrecht, Johann Ockenheim, Giosquino del Prato schließen sich noch eine große Reihe anderer an, die zwar nicht den Ruhm jener Meister erreichten, aber immer schon durch ihre große Zahl von dem eifrigen Bestreben der Zeit nach musikalischer Bildung ein glänzendes Zeugniß geben. Noch aber war die Freude an dieser neuen Entdeckung der Gesetze des Contrapunktes zu groß, als daß man auf die geniale Verbindung des äußern Tongesetzes mit seiner Anwendung auf die darzustellende kirchliche Idee hätte denken können. Zuerst mußte der Reichthum der Tonwelt sich in seiner eigenthümlichen Kraft fühlen, um dann um so freier und gewaltiger dem Dienste der Kirche sich widmen zu können. Sobald dieser innere Zusammenhang einmal gefunden war, und die Kunst nicht blos des Reichthumes, sondern auch der innern Macht über die Empfindung gewiß geworden war, eröffnete sich sofort ein neuer Aufschwung für die Entwicklung der Musik.

γ. Vollständige Ausbildung der Harmonie und Uebergang zur Melodie.

§. 358. Die objektive Vollendung der Musik.

Den letzten Aufschwung des Harmonienreichthums in der Tonkunst haben ihr vor allen andern zwei in ihrer Weise unerreichbare Meister in der Musik gegeben, in Deutschland Orlando di Lasso, und in Italien Paläſtrina. Es war Orlando, der vorzüglich am bayerischen Hofe zu München geehrt, dort seine zahlreichen Compositionen schrieb, die zu hören von allen Seiten die Fremden nach München zogen. Außer der großartigen Auffassung der Harmonie ist es auch noch ein tiefes Gefühl, was durch ein inniges Verständniß der Harmonie, selbst ohne eigentliche Melodie, durch Benützung der gesteigerten Wiederholung und anwachsender Harmonienströme von ihm erreicht wurde. Es ist ein mystisch heiliger Schmerz und ein tief klagender Jubel, was seine Harmonien durchströmt. Sein Magnificat und sein Miserere, diese beiden großen Höhepunkte der tiefsten Empfindung geben von dieser Tiefe seines Gefühles, und von seiner Macht über das Gemüth das herrlichste Zeugniß. Aber auch der Humor, der sich in alle deutsche Kunst eingetragen hat, und aus der Tiefe des Geistes und dem Reichthum der Phantasie deutscher Kunst überall hervorblitzt, war ihm nicht fremd.

Gleichzeitig mit ihm errang Paläſtrina, von seinen Zeitgenossen musicae princeps genannt, die höchste Würde der Tonkunst in einem mächtigen und ernsten Kirchenstyl, mit dem er den Pabst Marzellus, der die Kirchenmusik, welche ihres Einflusses auf das Gemüth durch vorherrschende Ausbildung kontrapunktischer Schwierigkeiten sich fast gänzlich beraubt hatte, als unnütze Künstelei aufzuheben schon beschlossen, zum Segen der Kunst wieder vermochte, diesen Entschluß zurückzunehmen. Seine Macht besteht vorzüglich in der objektiven Gewalt des Gedankens, mit der er den Inhalt des heiligen Textes in seiner tiefen Allgemeinheit ergreift, und in seiner einfachen Majestät wirken läßt. Es sind die weiten, einfachen Gewölbe des Rundbogenstyls, die in ihrer ungeschmückten aber großen Harmonienkraft uns hier be-

gegnen. Mächtige Tonsäulen tragen ein weites Harmoniengewölbe, und runden sich nach vorne geheimnißvoll zur innig verschlungenen Tiefe der Anbetung des Allerheiligsten. Von ihm mehr noch als von Orlando di Lasso ging die ältere, würdevolle Kirchenmusik aus, wie sie sich erst in der römischen, und dann in der neapolitanischen Schule, wohl auch in Venedig und andern Orten Italiens in namhaften Meistern der Kunst, wie Allegri, dessen berühmtes Miserere noch immer einer der Glanzpunkte der musikalischen Herrschaft Roms, wie sie zur Zeit der Charwoche ihre Herrlichkeit entfaltet, bildet, Scarlotti, Durante in Rom; Leonardo Leo, den gefühlvollen weichen und elegischen, aber weniger großartigen Pergolese, und den ideenreichen und gelehrten Jomelli in Neapel, durch den großen Componisten der Psalmodie B. Marcello in Venedig fortpflanzte. Der erste Aufschwung der Kirchenmusik erhielt überhaupt, nachdem die kontrapunktische Kunst, deren Meister aus den Niederlanden nach Italien gekommen waren, in Italien durch Paläſtrina ihre geistige Macht über das Gemüth errungen hatte, daselbst die nächste weitere Ausbildung. Erst später hat die Kirchenmusik, nachdem mehrere Mittelglieder sich zwischen den ersten Meister Orlando und die neuere Schule eingefügt hatten, auch in Deutschland wieder einige Pflege durch den gelehrten, aber geschmacklosen Sebastian Bach, den großen Händel, Hasse, Michael Haydn und den tiefsinnigen Abt Vogler erhalten.

§. 359. Die subjektive Bewegung zu einer einheitlichen subjektiv-objektiven Vollendung der Tonkunst.

Mit der vollendeten Tiefe der Harmonie, die durch Paläſtrina mit dem Kirchenstyl sich gewissermassen unzertrennlich verbunden hatte, war ein neues Streben in der Ausbildung der Tonkunst rege geworden. Die Ausbildung der Kunst in der Kirche hatte einen zu erhabenen Charakter, als daß sie außer der Kirche einen subjektiv erfrischenden, in die Verhältnisse des Lebens eindringenden und diese erhebenden und umschaffenden Einfluß hätten üben können. Es entstand somit ein weiteres Bedürfniß für die

Kunst, mit dem Reichthum ihrer Schöpfungen auch die weniger ernsten und weniger objektiven, dabei aber doch immer der geistigen Erhebung angehörigen Gebiete des Lebens zu erfreuen. So entstand schon zu den Zeiten des heiligen Philippus Nereus in Rom durch Animuccia der später immer mehr ausgebildete Oratorienstyl, wie ihn Händel, vorzüglich aber Joseph Haydn zu einer hohen Vollendung brachte. Aber noch inniger wollte das subjektive Gestalten und Leben der Menschen die Tonkunst zu sich herabziehen. In alles Fühlen menschlicher Seelenbewegungen sollte die Musik eingehen, um mit dem Menschen und seinen Empfindungen ganz zu verwachsen. Auch in den Jubel- und Trauertönen der kirchlichen Musik klagte und frohlockte ja das Menschenherz, warum sollte es nicht sich selbst und seiner eigenen Bewegung hingegeben, seine Gefühle in beweglichen Tönen aussprechen können und dürfen! So entstand die Einführung subjektiv motivirter Gefühle in das Reich der Töne, es entstand die subjektive weltliche Musik, der dem Kirchenstyl seinem eigensten Bedürfnisse nach entgegengesetzte Opernstyl. Es ist zwar Claudio Monteverde nicht der Erfinder der Oper, aber doch immer derjenige, welcher ihr zuerst einen gewissen selbstständigen Aufschwung, eine größere Freiheit der Bewegung, wodurch sie sich von dem Idyllenton, aus dem sie entstand, immer mehr entfernte, und in ihrer Eigenthümlichkeit der dramatischen Motivirung immer weiter sich ausbilden konnte, gegeben hat, und von dem die Ausbildung des Opernstyles sich herleiten läßt. Bei allem geistigen Unterschied der Oper von dem Kirchenstyl war sie aber doch immer von der in der Kirchenmusik bereits errungenen Selbstständigkeit der Tonkunst abhängig, und es waren daher auch viele Meister der einen Gattung auch in der andern nicht minder berühmt. Eine große Zahl von Componisten hat sich in beiden versucht, und außer den schon bei Ausbildung des Kirchen- oder des Oratorienstyls angeführten Meistern Scarlotti, Leo, Pergolese, Jomelli und Joseph Haydn wären etwa für die Oper als besonders nennenswerthe Meister noch Carissimi, der dem großen Palästrina der Zeit noch am nächsten steht, Paisiello und vielleicht noch

Cimarosa von Italienern vorzüglich zu erwähnen. Für Italien wären zwar außer diesen noch manche andere zu nennen, die ihr Talent dieser Seite der Musik zugewendet haben; deren Verdienst im Einzelnen zu würdigen kann aber nicht die Aufgabe einer übersichtlichen Zusammenstellung der Entwicklung der Kunst seyn, während Lully, nach Carissimi sich richtend, als Gründer der französischen Schule angeführt werden muß, an den sich Mehul und Cherubini in Frankreich anschließen. Einen neuen Schwung hat die Opernmusik durch Gluck erhalten, der das Tragische der Empfindung in seiner wahren geistigen Bedeutung wieder zu geben verstand, und der Einheit des Inhalts als dem geistigen Träger der äußern Vollendung seine Aufmerksamkeit widmete. Gluck hat auch durch die neue Behandlung der Ouvertüre, und ihre innige Verbindung mit dem Totaleindruck der Oper auf eine tiefere subjektive Bedeutung und größere Einheit der Oper hingearbeitet. Wie Gluck groß war im Tragischen, so war es Gretry im Komischen. Durch ihn hat die Oper ein neues Gebiet gewonnen, in dem die Subjektivität bis zum äußersten Punkt dramatischer Behandlung gesteigert werden konnte. Zwischen beiden in dramatischer Beziehung steht Mozart, aber in musikalischer Vollendung steht er über beiden. Mozart hat als Heros der Opernmusik die Tiefe des Gefühls in den reinsten Wohllauten der Melodie zu erfassen, und die Einheit der Oper zu einer vorher kaum geahnten Steigerung des angeregten Gefühles zu erheben gewußt. Er ist im Gefühle sinnlich geistiger Schönheit ein Raphael der Musik zu nennen. Es ist die Freude an der vollendeten Form, was ihm mit jenem Sterne der Malerei die gleiche Begeisterung in seiner Kunst einhauchte, und über alle Mitstrebenden in dieser Bahn der Kunst triumphiren ließ. Kann man Mozart mit Raphael vergleichen, so möchte Bethoven wohl dem Michel Angelo an die Seite gestellt werden dürfen. Reich an geistigen und tiefsinnigen Gedanken hat er den Kampf der Zeit und den tiefen Schmerz der Zerrissenheit des Glaubens, wie er aus der falsch verstandenen Subjektivität aufgewachsen, und als schmerzliches Erbtheil
gener Zeiten auf uns gekommen ist, um uns im Gefü

Verlassenheit die Deutung zu geben, daß nur in einer geistigen Rückkehr zum objektiven Glauben Rettung und beseeligende wahre Begeisterung zu finden ist, in sich aufgenommen, und weiß durch den Reichthum und die Tiefe und Neuheit seiner Gedanken mehr als durch weiches Gefühl hinzureißen. Bethoven kann daher als der Angelpunkt zweier Epochen in der Musik betrachtet werden, in dem die Begeisterung für den Reichthum der Formen noch nachklingt, aber bereits eine Sehnsucht nach einem tiefern durch Befreiung der Subjektivität vom objektiven Glauben verloren gegangenen, und doch nur in dieser Freiheit allein wahrhaft zu erringenden Schatz geistiger Offenbarung auftaucht.

C. Die aus der Verbindung des subjektiven und objektiven Styles hervorgehende Vollendung der Tonkunst.

§. 360. Die volle Freiheit und Vollendung der Musik als erst zu hoffende letzte Periode derselben.

Im Eingehen auf die in Bethoven oft so ergreifend anklingende Sehnsucht nach einer durch die objektive Glaubenstiefe allein zu erlösenden Gedankentiefe ist für die Musik Rettung zu erwarten, wenn sie nicht in dem Ohrenkitzel eines Rossini, in der Kälte Mendelsohns oder im Bombast Meyerbeers untergehen soll. Es ist unbestreitbar, daß unsere neuere Musik gezeigt hat, wie ihr alle Mittel des großen Reiches der Töne zur Erlangung ihres Zweckes zu Gebote stehen. Aber eben dieser Zweck ist es, der sie zerstört. Blos zu überraschen und Effekt zu machen ist nicht die Aufgabe der Kunst. Wer nicht mehr sucht, als Lob, ist auch dieses nicht werth. Die Menge und ihr Beifall kann es nicht seyn, was den Künstler begeistert. Nur die Erhabenheit der Idee, die ihn ergriffen hat, kann allein ihn im Sturme der Selbstvergessenheit mit fortreißen in jene Regionen, wo ihm die Erde verschwindet, und er Offenbarungen eines höhern Lebens vernimmt, die er dann der erwartenden Sehnsucht der Menschen verkündet, durch die er das Gemüth im tiefsten Grunde bewegt, und wie ein Bote Gottes auf der Leiter der Kunst von der Erde zum Himmel, und vom Himmel ins innerste Geheimniß des

Menschenherzens sich senkt. Hat die Musik aller Mittel der Darstellung sich bemächtigt, so muß sie nun auch in die Tiefe des darstellbaren Inhalts sich versenken, um diese ihr zu Gebot stehenden Mittel auch geistig zu beherrschen. Zu dieser geistigen Herrschaft hat nun die Emanzipation der Subjektivität vom Glauben, der unsere Zeit so gerne sich hingibt, nur negativer Weise die Bahn gebrochen, dadurch, daß sie die Tiefe des Abgrundes, in den der Mensch ohne Glauben stürzen muß, in schauerlicher Treue aufgedeckt hat. Ist der menschliche Geist aber wahrhaft frei, so mag er seiner Freiheit sich freuen in der Liebe des Ewigen, der seiner sich erbarmend ihm den Schatz der Offenbarung verliehen, nicht daß er durch sie diese Freiheit verliere, sondern damit er diesen Schatz mit der Freiheit des Willens ergreife, und im Willen die Befreiung aller untergeordneten Kräfte erringe, die nur durch ihn frei sind. Die rechte Freiheit liegt im Willen. Der Wille aber wird frei, wenn er den allein Ewigen, Freien und Liebenden, wenn er Gott allein liebt. In der Liebe Gottes wohnt die Freiheit, in der Liebe Gottes lebt die Kunst. Die Liebe aber hängt ab vom Glauben, und ein tieferes, subjektiv errungenes innigeres Verständniß, ein innigeres Umfassen des objektiven Glaubensgrundes durch den freien persönlichen Geist wird auch die Kunst von dem erkältenden Wehen des Zweifels und der Verzweiflung erretten, und zur wahren Kraft der religiösen Begeisterung führen. In der Sonne der Religion wird der Baum der Kunst neu erblühen.

Inhaltsverzeichniß.

I.
Allgemeiner Theil der Kunstlehre.

Die Lehre vom Können im Allgemeinen.

A. Das Verhältniß der Kunst zur Philosophie überhaupt.

I. Subjektive Möglichkeit einer philosophischen Vermittlung der Kunst mit der Wissenschaft.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

IV.

Die Musik.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

